حول بعض مهام النقد

النقد مناخ ... فهو ، في أوسع صوره وأشملها ، فعالية حقل مدقق في مواجهة فعالية عقل خلاق . وبتعدد حقول هذه المواجهات ينشأ المناخ النقدي ويتبلور ، متيحاً بذلك الفرصة لعطاء ومعاودة النظر فيه ، حتى تتحدد ملامح تلك الفعاليات الخلاقة بحسب خصائص الفكر القومي ومتطلبات المرحلة .

انما ، على أي مقياس يعتمد النقد حين يواجه فعاليات العقل الخلاق ؟ من البديهي أنه ينظر الى الفعاليات الخلاقة السابقة (التراث) مستنتجاً منها معاييره . كما أنه يتخذ من استبصارات العلوم الانسانية ومجريات تطور العلوم الأخرى روافد تقوّم مجراه وتغنيه ، وبذلك يكون للنقد ثوابته التي تعتمد على نظرية الأنواع الأدبية، ومتحركاته التي تأخذ خلاصة التطور الفكري وتضعها في عجلة الحياة النقدية ، كما أنه يعتمد ، أولاً وأخيراً ، على الادراك العام والذوق الفردي المثقف .

وليس كالنقد من مسألة تخضع للاقتباس وتستعصي عليه مثلما تخضع التراث وتثور عليه في آن . فهو ، عن حق، أهم عناصر المحافظة على الشخصية القومية لأدب أمة من الأمم، مثلما هو من العناصر الهامة في تطوير هذه الشخصية وعكس تفاعلها مع الثقافات الأجنبية . ولعل احدى أزمات النقد في أدبنا الحديث أنه لا يصدر عن شخصية قومية متبلورة ومتمايزة

بحسب ما نتصور نموها في مجتمع عربي اشتراكي موحد ، وهذا مايضيف الى النقد العربي المعاصر مهمة جديدة تفوق مهامه التقليدية أثراً وخطراً ، وهي مهمة التبشير ...

فما دام الأدب يصدر عن موقف الأديب ورؤيته الخاصة للعالم، وما دام الأديب يعرض عالمه كما يراه ، فان هذا العالم لابد أن يتسع لأحلام الأمة وتطلعاتها مثلما يتسع لآلامها الراهنة ومشكلاتها التاريخية . ان أدباً يتحدث عن الانسان لهو - بالضرورة - أدب يتحدث عن الأمة والبيئة ، بالشكل الذي يوفر له أن يحمل صفة « فن » . والا كان أدباً محلياً منغلقاً أو تائهاً في ضباب التجريد. وهنا يأتي دور النقد الطليعي بشكل محدد، من حيث الالحاح على دور الأدب في بلورة صورة المجتمع العربي الاشتراكي الموحد في وجدان الجماهير ، بعد أن يستلهمها من من هذه الجماهير تطلعات غامضة وأحلاماً أثيرية ...

ان النقد ، في كل الأحوال ، لابد أن يضيف الى مقاييسه الفنية هذا المقياس القومي الانساني ، لكي يكون الأدب قادراً على اغناء تراث الانسانية بوجهة نظر تمثل أمة بتطلعاتها وأحلامها والامها ، في جوانب الحياة المتعددة وعبر الأزمنة الثلاثة كلها... وحين يتعمق النقد فيصبح عملية للكشف عن المجهول ، ويتسع ليشمل شتى مجالات النشاط العقلي .. عند ذلك يغدو النقد نقداً لأصول الفكر العربي ، وتحليلاً لظواهره ، ومراجعة لمقومات الوجود العربي ذاته ، مما يخلق جواً من الحرية في المناقشة ومراجعاً بعيداً عن الأحكام التعسفية والوثوقية ، الجاهز منها والمرتجل ، فيكون النقد مناخاً يشمل فعاليات العقل جميعها . وما أحوجنا الى مثل ذلك .

ان هذا العدد الخاص بالنقد ، ولو أنه لا يلبي صبواتنا كلها ، يطرح اسئلة واجوبة على غاية الأهمية في مسائل النقد الحديث وصلته بتراثنا النقدي والبلاغي وعلاقتها بفن الترجمة من جهة ، وفي مسائل المنهج النقدي وأزمته من جهة أخرى. ثم تأتي الأبحاث التطبيقية والمقابلات لتعطي صورة عن هذه المناهج ... وسوف يتلو هذه المعالجة دراسات اخرى تستدرك ما لم يتسع المجال لمتابعته ، فليس الكمال الا تلاحق خطوات نحو هدف أمثل .

رئيس التحرير

النقد العربي القديم
من خلال مفهومات النقد الحديث

الدكتور احسان عباس

لم يبلغ النقد الأدبي – حتى اليوم – أن يكون علماً واضح المعالم والحدود، مستقلاً في مصطلحه، حاسماً في اتخاذ قواعده وقوانينه، ولهذا كان على طوال الزمن عالة على العلوم الأخرى، فهو في العصر الحديث مازال يتكىء على علم النفس أو على المذهب المادي الديالكتيكي أو على الانتروبولوجيا أو على علم الاجتماع، أو على غير ذلك من العلوم التي لم يكتب لها التطور إلا في عصرنا هذا، ولم يكن لها من وجود في القرون الوسطى، أعني الحقبة التي نشأ فيها النقد العربي وتطوّر. اذن فان دراسة النقد العربي القديم على ضوء النقد الحديث ومفهوماته، تكشف منذ اللحظة الأولى عن فارق أساسي بين عصرين متباينين، ولذلك يكن القول منذ البداية: ان النقد العربي – قبل العصر الحديث – كان مرهوناً مقيداً بمواصفات العلوم التي كانت سائدة في تلك العصور،

وهي لا تعدو اللغة والنحو والمنطق والفقه والفلسفة الميتافيزيقية ، فالنظرة الى النقد العربي القديم من خلال مفهومات النقد الحديث ربما كانت جائرة على طبيعة ذلك النقد وظروفه ، لأن علوماً كثيرة قد جدت منذ يومئذ ، ولأن مصطلحاً نقدياً آخر – أو مصطلحات نقدية أخرى – قد احتلت الساحة مكان المصطلحات القديمة .

ولكن ليكن واضحاً لدينا منذ البداية أن تشبث النقد بالعلوم الجديدة شيء ، وان ازجاء القصور الى النقد العربي شيء آخر ، فمنذ أوائل ما يسمّى بالنهضة الحديثة ارتفعت الى الأفق أصوات مختلفة تقول : النقد العربي يذهب الى أن الشعر هو الكلام الموزون المقفى ؛ أو النقد العربي يقول : أمدح بيت (أو نصف بيت) هو كذا ، وأغزل بيت (أو نصف بيت) هو كذا ، أو النقد العربي لا يهتم الا بالصياغة اللفظية ، لأن الجاحظ وهو الامام الكبير في البيان قد قال : المعاني مطروحة في الطريق يعرفها البدوي والأعجمي ، وانما الفضل للصياغة ؛ النقد العربي يقول ، البيت هو الوحدة في القصيدة،ولا بد أن يكون مستقلاً في دلالته، ولهذا فانك اذا حذفت عدداً من الأبيات في القصيدة العربية، أو قدمت وأخرت فيها لم تتأثر كثيراً .. الى آخر تلك الاتهامات التي كانت تصدر عن دراسين حسني النية ، أو عن أناس ذوي نيات سيئة يتعمدون الاساءة الى التراث الشعري النقدي عند العرب ، أو عن آخرين لا يعرفون من التراث الشعري النقدي الا ما قرأوه في الملخصات المبسترة من كتب البلاغة .

لنأخذ قضية واحدة من هذه القضايا التي سيقت في معرض الاتهام ، ولتكن هي تعريف الشعر بأنه هو الكلام الموزون المقفى . هل قال بعض البلاغيين والنقاد ذلك؟ نعم قالوه، ولكن الوقوف عند هذا التعريف وحده واتخاذه أساساً ليمثل مفهوم النقاد جميعهم للشعر يمثل جوراً كبيراً أو تحيزاً واضحاً أو اغفالاً لمفهومات أخرى ، بقطع النظر عن كونها مفهومات صحيحة أو خاطئة . لقد نسي الذين اجتزأوا بهذا التعريف على هذا النحو أنه لم يرضِ ناقداً مثل قدامة، وجده تعريفاً ناقصاً فأضاف اليه عبارة : « يدل على معنى » ، ومع أن هذه الزيادة لا تفي كثيراً بتحديد ماهية الشعر ، فانها تشير الى حرص قدامة – وهو الناقد المنطقي – على أن يكون تعريف الشعر جامعاً لشروط الحدّ الأرسطوطاليسي . وهؤلاء الذين اجتزأوا بذلك التعريف نسوا – أو لم يعرفوا – قول الجاحظ : « فانما الشعر صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير » . – وهو خلاصة لمفهوم الشعر عند أصحاب المدرسة الجمالية الشكلية، وقد يكون هذا التعريف

أو التصوّر غير مقبول لدينا اليوم، ولكنه ظل مقبولاً في عصور وجهات مختلفة، وكان مقبولاً ومازال عند أصحاب مدرسة الفن للفن. وليس من شك في أن الذين وقفوا عند التعريف السابق أي « الشعر كلام موزون مقفى » لم يقـــرأوا قول الباقلاني « الشعر تصوير ما في النفس للغير » وفي هذه القولة الموجزة نواة الاتجـــاه التعبيري الذي يقف مناقضاً لنظرية المحاكاة. وكذلك فاتهم قول المعري : « الشعر كلام موزون تقبله الغريزة بشرائط » مع أنه تعريف غير بارىء من الغموض، إلا أنه لم يأت على ذكر القافيـــة ، وجعل تقبّل « الغريزة » له أساساً هامـاً في التعريف ! وكذلك لم يستبينوا وقفة الفارابي من الشعر، وأنه لم يشدّد من عناصره التقليدية إلا على الوزن ، الى جانب تشديده على المحاكاة، وأنه فرّق بين الكلام التصويري المحافظ على الايقاع والآخر غير المحافظ على الايقاع فسمّى الثاني « قولاً شعرياً » ، وهكذا تنبه الفارابي منذ عهد بعيد الى ما سمي في العصر الحديث باسم « الشعر الحرّ » وهو الذي لايقوم فيه الايقاع على نظام معين ، ولم يعبأ الفارابي كثيراً بالقافية ، ولم يعدّها عنصراً هاماً في الشعر عامة ، وإنما نبّه الى أن العرب من بين الأمم، يرون أن الشعر يصير أكمل وأفضل بألفاظ محددة تقع في النهايات (أي قوافٍ) ولكن هذه الظاهرة ليست شرطاً في الشـعر عند الأمم الاخرى .

من هذا المثال وحده ، ولست أودّ أن أتجاوزه إلى غيره ، إذ ليس من هدفي تصحيح المفهومات الخاطئة التي شاعت بيننا منذ بداية مايسمّى بعصر النهضة حول الشعر العربي ، أقول : من هذا المثـال وحده يتجلّى لنا أننا ألحقنا بالنقد العربي جوراً كثيراً ، حين لم تتعهده بالدراسة الشاملة الدقيقة ، كما يتجلى لنا أيضاً أن في مقدورنا تصوّر ما جاء في ذلك النقـد ، وتقييمه ، على ضوء مفهومات النقـــد الحديث ،رغم تباعد الأدوات، واختلاف العلوم الرافدة ،وتغيّر النظرة الى الشاعر والى مهمة الشعر .

وانطلاقاً من هذه النقطة أرى أن نعود معاً إلى بديهية من تلك الأوليات الضرورية وهي أن لكلّ نقد عند أية أمة من الأمم جانبين ، جانب تطبيقي وجانب نظري ، وأن النقد عموماً في عصرنا الحديث (لاأعني النقد العربي) قد استطاع في أغلب الأحيان أن يحفظ التوازن بين هاتين الناحيتين ، فلم

تنشأ نظرية نقدية إلا ووجدت لها في مجال التطبيق نماذج كثيرة، فهل كانت الحال كذلك في النقد العربي القديم؟ يبدو من النظرة العامة أن الناحية التطبيقية فيه ظلت ضعيفة ، إذ كانت الدراسات النقدية تهتم بالجزئيات ، ولم ينشأ عند النقاد مانسميه اليوم «الدراسة التحليلية» التي تنظر الى الجزئيات من خلال الكل، ثم الى الكل ـ في صورة وحدة متكاملة ـ نعم أننا نجد عند عبد القاهر الجرجاني تحليلاً دقيقاً يومىء الى تذوق جمالي عميق، ولكنه تحليل لا يتعدى الصورة أو الفكرة في بيت أو بيتين ، كذلك اهتم النقاد العرب بجانب من هذه الدراسة التحليلية عند ذلك البحث المضني الذي بذلوه في التفتيش عن المعاني المشتركة بين الشعراء ، في ماسموه قضية «السرقات» ، ولكن قضية السرقات في حقيقتها ، تقوم على أسس خاطئة تتجاهل التجربة الانسانية المشتركة والثقافة المشتركة ، والتقليد الشعري المتوارث ولذلك فانها لم تستطع أن تغني الدراسة التحليلية بالشيء الكثير ، رغم ما بذل فيها من جهود . ثم قد نجد بعض التحليل في القراءات الدقيقة للشعر، الا أن تلك القراءات كثيراً ما تصبح في ايثار رواية على أخرى أو تنحاز الى جانب اللغة أو النحو ، فتفقد بذلك قيمتها التحليلية ؛ من هذا كله يمكن أن يقال ان الجانب التطبيقي في النقد القديم لا يستطيع أن يثبت على محك النظر الحديث الا لمحات هنا وهناك ، متباعدة متفرقة ، ليس هذا وحسب بل ان ضعف الدراسة التطبيقية في ذلك النقد قد أضعف من أثر النظريات النقدية في تلك العصور ، اذ جعلها حلقات منقطعة ، الا في أحوال قليلة .

يبقى لدينا من النقد القديم إذن جانبه النظري ، وهو جانب خصب غني ، وقبل أن آخذ في النظر إلى هذا الجانب من خلال مفهومات النقد الحديث علي أن أقرر أن هذا الفكر النقدي نشأ في أحضان الموروث الشعري ـ بعد أن مر على هذا الموروث ما يقارب أربعة قرون ـ كما نشأ في ظل المعطيات الثقافية السائدة في تلك العصور . أما نشأته في أحضان الموروث الشعري فيكفي أن أمثل عليها بقضية نقدية واحدة هي قضية « الوحدة » في القصيدة . من المعلوم أن القصيدة ـ حسبما تأدت الينا من العصر الجاهلي لا تلتزم موضوعاً واحداً ، وكذلك ظلت زماناً طويلاً بعد ذلك ، ولم يكن في مقدور الناقد أن يرفض هذا الشكل، لأنه لا يستطيع أن يتخيل شكلاً آخر غير أنه ليس في مقدور الناقد كذلك أن يقبل شكلاً مفككاً ، ولذلك كانت مواجهته للقصيدة في أول الأمر تسويغاً لهذا الشكل الذي تتعدد فيه الموضوعات ، وكان هذا التسويغ الذي جاء به ابن قتيبة ، معتمداً التأثير النفسي في السامعين بابتداء القصيدة بفاتحة غزلية تملك انتباههم وتستولي على

نفوسهم ، ثم يطالعهم الشاعر وهم في غمرة ذلك الانجذاب بالغرض الاساسي الذي تدور حوله قصيدته . ولا يعدو أن يكون هـذا التعليل تسويغاً للتعدد في موضوعات القصيدة الواحدة ، دون إنكار أو رفض لذلك التعدد غير أن النقاد بعد ابن قتيبة لم يقتنعوا بهذا التعليل لأنه ضمناً لا ينكر التفكك الشكليّ في القصيدة ، ولهذا نجد الحاتمي في ذروة حماسته لوحدة القصيـدة يقول : « فإن القصيدة مثلها مثل خلق الانسان في اتصـال بعض اعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحدٌ عن الآخر أو باينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتحيف محاسنه وتعفي معـالم جلاله » . هذه إذن خطوة أخرى — وهي خطوة هامة — بعد ابن قتيبة » ولكن هل حلّت قضية الوحـدة في القصيدة على أساس فكرة الحاتمي ؟ لم تحـلّ لسببين : أولها أنها ظلت نظرية لم تجد من يجرّبها في مجال التطبيق ، وثانيها أنها لا تنكر تعدّد الموضوعات ، وانما ألحّت على التناسب فيا بينها ، فاذا جئنا نعرضهـا على مفهومات الوحدة في النقد الحديث ، وجب علينا أن نحوّر من دلالتها القديمة كي تتقبلها . ذلك أن النقد الحديث يتحدث عن أنواع من الوحدة منها : الوحدة الموضوعية والوحدة الشعورية ووحدة الدوافع النفسية والوحدة العضوية وكلّ هذه الوحدات لا تسمح بتعدد الموضوعات في القصيدة ولكننا نستطيع أن نتقبـل

« وحدة التناسب والسلامة » التي نادى بها الحاتمي، في نطاق القصيدة القائمة على موضوع واحد. على أن الحاتمي بعد ذلك كله لم يخطىء في تصوره لمفهوم الوحدة ، لأنه كان يضـع مقياساً لقصيدة موجودة في زمانه ، ولتراث تمتد في أعماق الزمن .

ولكن أين الخطأ؟ الخطأ في النقد التطبيقي القديم فيا أعتقد ، فانه لم يحاول أن يكشف عن قيمة هذه النظرية في مجال التطبيق ، كما أنه ليس هناك ناقد ألقى على نفسه هـذا السؤال ، هـل كل قصيدة في القديم متعددة الموضوعات ؟ هل تفتقر القصائد العربيه الى الوحـدة الشعورية أو وحدة الدوافـع النفسية ؟ ولو فعل النقاد ذلك لوجدوا ان الوحدة متوفرة في كثير من تلك القصائد ، بل لوجدوا الوحدة العضوية — وهي مـن الـدر أنواع الوحدات — تتحقق في بعض ما وصلنا من الشعر القديم ، ولكن دراسي ذلـك الشعر لم تكن لديهم فكرة عن هـذا التصور الكليّ القائم على الدراسة التحليلية، كما أشرت من قبل .

وأمـا نشأة الفكر النقدي في ظـلّ المعطيـات الثقافية السائدة فيكفي أن أشير فيها الى مثلين بارزين هما قدامـة بن جعفر « في نقد الشعر » وابن طبا طبا في « عيار الشعر » : إن ربط قدامة بـيـن

الشعر والفضائل الانسانية ومحاولته ردّ الظواهر الشعرية المختلفة إلى مبدأ الظاهرة الواحدة ، واستعارته مصطلحات الصحة المنطقية في الحكم على جودة الشعر ، كل ذلك يشير إلى أنّ قدامة ينطلق في تصوره للشعر من منطلق فلسفي هو حصيلة ثقافته العامة . وإن محاولة ابن طباطبا أن يقيم الشعر على أساس الصدق المطلق في كل ناحية ، ليومىء إلى أن ينطلق من ثقافة كلامية ربما كانت هي زاده الثقافي المتميز وهكذا يمكن أن يقال في كل ناقد صاحب نظرية . كيف يمكن أن يخدم هذا كله نقدنا الحديث ، وقد ابتعدنا عن حيز الفلسفة الميتافيزيقية وعلم الكلام ؟ قد أسارع الى القول بأنه لا يخدمنا كثيراً ، ولكن شتان بين أن ننكره جملة وبين أن نعده أمراً طبيعياً سليماً مرهوناً بظروفه ، بل نحن في النقد الحديث نفعل الشيء نفسه : فهناك نقاد معاصرون يتخذون من مفهومات علم النفس منطلقاً لهم في النقد ، وهنالك آخرون يتبنون بعض قواعد علم الاجتماع ، وهكذا ؛ ومعنى هذا أن قدامة أو ابن طباطبا لا يفترق عن الناقد الحديث ، وانما الفرق جرى بين وسائل المعرفة وطبيعة العلوم، ويظلّ علينا أن نفيد من عمل قدامة أو ابن طباطبا في طبيعة « المنهجية » التي التزمها كلّ منهما في النظر إلى الظاهرة الشعرية ، فتلك حلقة هامة في تاريخ الفكر النقدي ، بل وفي تاريخ الفكر العربي عامة ، سواء أكنا نقبل مقدماتها ونتائجها أو لا نقبلها ؛ وهذه المنهجية تستحق التقدير والائتساء معاً ، فنقادنا اليوم ، وبخاصة في العالم العربي ، أحوج الناس إلى هذه « المنهجية » الدقيقة التي تخلق النشاط في النقد بقيام الصراع والاحتكاك بين المناهج ، كما ترفع النقد نفسه عن مستوى « الهواية » ، ومن طبيعة الأشياء ، بل من طبيعة الفكر الانساني في تطوّره المستمرّ ، أن لا تعيش النظرية إلى الأبد ، فهذه نظرية المحاكاة التي أوجدها أرسطو ، وكانت أطول النظريات النقدية عمراً ، إذ عاش عليها النقد الاوروبي حتى أواخر القرن

الثامن عشر ، وحاول النقاد المتفلسفون في تاريخ النقد الأدبي عند العرب أن يتبنوها – دون أن يفقهوا نماذجها التطبيقية – أقول : هذه النظرية لا تجد اليوم من يوليها اهتماماً كبيراً ، إذ خلفتها نظريات نقدية أخرى .

ومن طبيعة الظروف الثقافية التي عاش فيها النقاد العرب أن وجدوا أنفسهم يثيرون قضايا لا تعلق اليوم باهتمامنا ، كتلك الجهود التي بذلت في الدفاع عن الشعر وأنه نشاط انساني مباح لا يدخل في دائرة المحرمات ، أو الجهود المعاكسة لها ، فتلك قضية رغم خصوصيتها لا تستحق أن يوقف عندها ، وان وجدت لها مشابه في تاريخ النقد عند أمم أخرى ، ومن تلك القضايا أيضاً الحديث عن البديهة والارتجال ، اذ أنها قضية تقع خارج ميدان النقد ، ومن تلك القضايا أيضاً الوقفات الدفاعية التي كانت تثور بين نقاد قطرين يتعصب فيها كل فريق لقطره مدافعاً عن تراثه الشعري ، فمثل هذا الدفاع لا يتعلق مباشرة بقضية فنية قدر ما يتعلق برابطة جغرافية .

ما الذي يبقى اذن من نقدنا القديم قابلاً لأن يدرس على ضوء مفهومات النقد الحديث؟ يجب أن نقر أولاً أن « مفهومات النقد الحديث » مصطلح واسع الدلالة في الزمن، ويشمل فيما يشمله أموراً كثيرة جداً ليست تجري دائماً على اتساق وانسجام ، بل قد تكون مفهومات النقد الحديث متناقضة متضاربة ، ولذلك وفي سبيل تقديم صورة مقاربة بعض الشيء يجب أن نعود دائماً لا إلى النظريات والقضايا التي منيت بالتغير الكلي ، بل الى تلك النظريات والقضايا التي واجهت أشكالاً من التطور ، دون أن تتغير كثيراً في أسسها . ومن تلك القضايا في نقدنا القديم ما كان وليد حدس عابر سريع ، كالذي فعله الجاحظ حين ربط بين الشعر والبيئة ، إذ لاخلاف أن هذه حقيقة لا يتغير أساسها ، ولكن من المؤسف أن الجاحظ لمحها لمحاً ، ولم يتوقف لتحليلها . ومن القضايا التي انبثقت عن حدس خالص إيمان حازم القرطاجني بأن الشعر لابد أن يستمد من التجربة ومن معاناة الحياة ، وهي أيضاً خطرة لم يطورها حازم ولا من جاءوا بعده ، ومن ذلك أيضاً تلك اللمحات النفسية التي نجدها عند ابن قتيبة وابن شرف القيرواني وغيرهما ، فانها تشير الى محاولة للتعمق في دراسة الشعر وتذوقه وفهمه.

ثم هنالك القضايا الكبرى التي تمرس بها النقد العربي وهي متصلة بالنواحي الفنية مثلما هي متصلة بالقضايا الاجتماعية ، وفي طليعتها ثلاث قضايا لابد من أن تدرس معاً وهي قضية اللفظ والمعنى ، والصدق والكذب ، والعلاقة بين الأخلاق والشعر . وقد قام الصراع حول كل واحدة من هذه القضايا ،

على مرّ الزمن، فناس ينتصرون للفظ وآخرون للمعنى، ونقاد يربطون بين الشعر والصدق، ونقاد آخرون يربطون بينه وبين الكذب، وفئة تفصل فصلاً تاماً بين الأخلاق والشعر، وترى كلاً منها يدور في فلك خاص به، وفئة متأثرة بموقف أفلاطون في الجمهورية ترى الشعر مفسدة للأخلاق، وتحاول إبعاده أو استبعاد أكثره مخافة تأثيره السيء في تنشئة المواطن الصالح، ومن الذاهبين في هذا المذهب مسكويه وابن حزم الاندلسي وابن رشد الحفيد. وقد تطوّرت هذه القضايا في النقد الحديث، فأصبحت قضية اللفظ والمعنى، وقضية الصدق والكذب معاً مع شيء من التحوير الضروري هي قضية الشكل والمضمون، وشهد النقد الحديث تبايناً في وجهات النظر وصراعاً بين أنصار الشكل وأنصار المضمون، كما شهد ظهور التوفيقيين الذين آمنوا - كما آمن التوفيقيون بين اللفظ والمعنى من قبل - بأن الفصل بينهما أمر غير ممكن؛ أما قضية العلاقة بين الشعر والأخلاق فقد ظلت حتى عهد قريب، تحمل هذا الاسم نفسه، إلى أن تحوّلت تحت وطأة العقائديات الجديدة إلى ما يسمى « مشكلة الالتزام »، وفي مشكلة الالتزام أصبح الشاعر ذا موقف، أو رسالة محددة، ولم يعد يستبيح لنفسه الفصل بين عقيدته وشعره فاذا وضعنا نقطة « العقيدة » موضع ما كان يسمى « الموقف الخلقي » - على ما بينهما من تفاوت - أدركنا أن قضية الالتزام كانت الحلّ النقدي - إذا تقبلها الشاعر - لمشكلة الانفصام بين الشعر والمعتقد أو الشعر والموقف، (وهو موقف كان يعبر عنه في القديم من زاوية دينية أو أخلاقية).

ان الذين آمنوا بالرأي الأفلاطوني القديم وهو أن الشعر ضررٌ على الأخلاق قد وجدوا على مر الزمن من يدافع عن الشعر من الزاوية الأخلاقية نفسها، وهكذا ايضاً كان حال النقاد العرب، فقد وقف كثير منهم الى جانب الشعر من هذه الزاوية، وعبّر ابن طباطبا عن ذلك بقوله ان الشعر يشجع الجبان ويسخي البخيل، أي ان هؤلاء آمنوا بالفائدة العملية التي يقدمها الشعر، وفي نقيض هؤلاء قام على مرّ الزمن أيضاً أناس يفصلون بين الشعر والفائدة العملية، وهم اصحاب مبدأ الفن للفن، ومنهم الذين نادوا بأن ليس للشعر غاية سوى المتعة. وقد وجد مبدأ المتعة له أنصاراً كثيرين بين النقاد العرب وبخاصة الذين انحازوا منهم بقوة الى الجمال الشكلي؛ وعندما يقول ابن وكيع التنيسي ان الشاعر

مطرب وحسب دونما حاجة به حتى الى معرفة أصول التلحين ، فإن مبدأ « المتعة الفنية » واضح في هذه الصورة التي يوردها، وعندما يستعمل ابن سعيد الاندلسي مصطلحي « مرقص » و « مطرب » في تحديد الشعر الجيل فانه ـ دون ان يستعمل لفظة « متعة » أو « لذة » ـ يشير الى هزة الاستمتاع التي يجدها المتلقي للشعر، لا الى الفائدة العملية التي قد يجدها فيه . وهكذا نرى أن الصراع في النقد الحديث حول الحرية والمسؤولية لدى الشاعر، وحول الفائدة والمتعة في الشعر قد تمثل تماماً لدى النقاد في تاريخ النقد الأدبي عند العرب .

ونظراً لأن جانباً من النقد العربي قد نشأ بتأثير من الفلسفة الارسطوطاليسية فان هناك قضية ألح عليها ذلك النقد، وهي التفرقة بين الشعر والخطابة . لقد نقل بعض النقاد هذه القضية برمتها نقلاً غير موفق للمفاضلة بين النظم والنثر جملة ، وتذرع كل فريق في تفضيل ما يؤثره بأسباب خارجة عن طبيعة الفنين ، ولكن التفرقة بين الشعر والخطابة كانت تقوم على مبدأ أرسطو في أن الشعر يقوم على التخييل بينما تعتمد الخطابة على الاقناع ، ومن ثم كان الشعر أقرب الى الايهام أي الى الكذب ، بينما كانت الخطابة أجنح الى جانب الصدق ، وظلت القضية تدور بين النقاد حتى ضللتهم فظن بعضهم أن الكذب المشار اليه هو « الكذب » الأخلاقي ، ولم يستطع أن يخرج من هذه المشكلة الا حازم القرطاجني ، بعد تردد منه وقلب لما قاله أرسطوطاليس، اذ نقل حازم المشكلة نقلاً بارعاً حين ذهب الى أنها خارجة عن طبيعة الشعر جملة وأن الشعر يُسأل فيه عن « التأثير » لا عن الصدق والكذب. وبهذا التحول استطاع حازم أن يكون ناقداً حديثاً ، يدرك وظيفة الشعر ادراكاً دقيقاً. ولم تعد هذه القضية أعني التفرقة بين الشعر والخطابة واردة في النقد الحديث ، بل حلّ محلّها دراسات دقيقة متعددة للتفرقة بين الشعر والعلم ، ومرة اخرى يقف عنصر « التأثير » الذي ذكره حازم ، معلماً يفرق بين هذين الميدانين. ونلمح عند حازم اصراره الشديد على استبعاد العلم والمصطلح العلمي من دائرة الشعر — إلا عند الاضطرار — ولكن أياً من النقاد العرب لم يحاول التفرقة بين العلم والشعر ، وسرّ ذلك يعود الى بواكير الدراسات النقدية وخاصة عند الجاحظ والمعتزلة عامة ، فقد اتخذوا الشعر مصدراً للمعرفة العلمية ، وكانت الظروف تستدعي ذلك، ثم لم يقم بعدهم من يفصل بين الميدانين فصلاً واضحاً .

وقد يقال إن المدارس النقدية القديمة في تاريخنا الأدبي نشأت في ظل المثالية الدينية أو المثالية الفلسفية والأخلاقية ، فهل من الممكن أن يكون في مقدورها إبراز دور الواقعية في الأدب والنقد معاً؟ والجواب على هذا السؤال توحي به ، لأول وهلة ، طبيعة هذا السؤال نفسه ، فان أكثر النقد تأثر لا بالمثالية الفكرية وحسب ، بل بالعرف المثالي أيضاً ، فكان يطمح إلى أن يرى في المرأة التي يدور حولها الغزل أسمى صور الجمال ، وفي الممدوح نموذجاً للانسان الكامل ، وفي الفرس الموصوف نموذجاً للخيل ؛ بل إنه في كل فترة كان يرى في قصائد الفترة السابقة نماذج للقصيدة الجيدة وهكذا ؛ ومثل هذه النظرة المثالية تحول بين النقد وبين تقدير الأدب الواقعي سواء من حيث ألفاظه وأساليبه ، أو من حيث صلته بواقع المجتمع نفسه ، ولكنا لا نعدم في ذلك النقد لمحات واقعية ، فحين يقرر ابن الأثير أننا يجب أن نعود إلى لغة الحياة اليومية ونستغل ما فيها من تعبيرات وصور حية فانه كان — على الأقل نظرياً — يدعو الى الأخذ بمظهر من مظاهر الواقعية ؛ وحين ينص حازم على أن المعاني التي يجوز للشاعر أن يتطلبها هي المعاني الجمهورية أي التي يشترك في إدراكها أكبر عدد من الناس ، لأنها تتصل بتجاربهم الحسيّة ، فانه كان يدعو — ولو دعوة نظرية أيضاً — لايصال الشعر إلى جمهور كبير ، لا حبسه ضمن أطر التجارب الثقافية

ولكن مثل هذه اللمحات الواقعية قليلة في ذلك التيار النقدي ، ذلك لأن المثالية المؤيدة بالدين والفلسفة كانت قوية لا يسهل النفاذ من السور المضروب حولها ، إلا بقوة العلم المؤسس على الواقع ، ولم يصبح هذا العلم متاحاً — في صورة مفهومات اجتماعية — إلا حين ظهر ابن خلدون نفسه مثالاً فذاً على ما يمكن أن يحققه علم الاجتماع من إيمان بالواقعية في ميدان النقد ، ولو قارنت بينه وبين قدامة لاتضح لك الفرق جلياً بين فيلسوف ميتافيزيقي النظرة وعالم اجتماعي يستمد أحكامه من الواقع فبينما ذهب قدامة إلى تأسيس منهجه النقدي على قاعدة أخلاقية مثالية ذات تركيب منطقي مستمداً أمثلته من الشعر القديم ، اتجه نظر ابن خلدون — بعد دراسة متبرمة بمجال الشعر والنثر إلى الآداب الشعبية في الأقطار العربية المختلفة ، فأقرّها وأورد نماذج منها ، بل ذهب إلى أبعد من ذلك حين قرّر أنه قد أصبح لكل قطر بلاغته الخاصة به . ولو قارناه بحازم — وهو أشد مثالية من سائر النقاد وأقرب عصراً الى ابن خلدون — لوجدنا أن حازماً تجاهل الأزجال والموشحات وهما أكبر مظهر أدبي في عصره ، ليس هذا وحسب ، بل تجاهل اتجاه الشعر نفسه في عصره وعاد يضع قواعد لما ينبغي أن يكون عليه الشعر ، كما بلغ على يدي المتنبي .

ان قضية المثالية والواقعية في النقد قد تحضر الى الأذهان توا قضية هامة ، لم يحكم

على أي نقد بالتصدي لها سوى النقد الأدبي عند العرب وأعني بها قضية الاعجاز ، فان الخواطر قد تسرع الى عدها عاملا قوياً في اندفاع النقد نحو المثالية ، ولكني لا أرى من تعارض بين قضية الاعجاز والاتجاه الواقعي لو أحسن النقاد ادراك المواقف ذات الصلة الوثيقة بالتصوير الواقعي لنفسيات الناس في القرآن غير أن تهيبهم لذلك ، جعل قضية الاعجاز تزيد من تمسكهم بالمثالية النقدية . لقد استطاعت تلك القضية أن تعمق النظرة التحليلية الى صور المجاز وألوان الاحكام التركيبي وجمال الموسيقى ، وبذلك أتاحت الفرصة لسيادة النقد القائم على اعتبار النواحي الجمالية في النظم أو في الشكل عامة ،ولكنها دون ريب كانت امتحاناً عسيراً للحركة النقدية ومقاييسها ، ذلك لأن الحركة النقدية تتعلق بالشعر ، وهو نشاط انساني ، أما قضية الاعجاز فتمثل شيئاً يرتفع فوق ذلك النشاط بمسافة كبيرة ، وليس من السهل أن يكون النقد فيه قول فاصل .

ذلك هو ما أراه في النظرة العامة الى القضايا الكبرى في تاريخنا النقدي وصلتها بالنقد الحديث ، ولكن للموضوع جوانبه الأخرى في باب التفصيلات والمصطلح النقدي ، وهذه جوانب تستحق وقفة أخرى .

المعرفة

مجلة ثقافية شهرية

• المراسلات :
باسم رئاسة التحرير
جادة الروضة - دمشق
الجمهورية العربية السورية

• الاشتراك السنوي :
في الجمهورية العربية السورية
١٢ ليرة سورية

• خارج الجمهورية العربية السورية
مايعادل ١٢ ليرة سورية مضافًا
إليها أجور البريد
«العادي أو الجوي»
حسب رغبة المشترك

يرسل الاشتراك حوالة بريدية
أو شيكًا أو يدفع نقدًا الى
محاسبة المجلة .

• يتلقى المشترك كتابًا هدية
حسب اختياره من منشورات
وزارة الثقافة والإرشاد القومي

التراث البلاغي والمعاصرة

الدكتور شكري فيصل

في كل مرة أعود الى نقدنا العربي بالدراسة أو بالتدريس أحس انني امام ثروة هائلة ، وتتفتح لي آفاق واسعة عريضة ، وتتبدى لي جزئيات زاهية ملونة ، ويبدو لي دائماً أني أمام اشياء كثيرة جديدة جديرة كلها أن يوقف عندها وأن يتحدث عنها .

ولا يعدل ذلك عندي موقف آخـر في مطالعاتي إلا أن انظر في الشعر الجاهلي أو أنظر في تاريخ المئة الاولى ، في واحد من كتب تاريخنا الأصيلة . في الشعر الجاهلي أجد الأفق المتسع الزاهي نفسه ، وفي تاريخ المئة الأولى أجد في الجزئيات الصغيرة استكمالاً للفكرة الكبيرة وانبعاثاً لكل حياة صاغت هـذا التاريخ الذي تعيش عليه حتى اليوم ملايين الملايين .

ويستوي عندي في الإحساس بهذه اليقظة وهذا التفتح أن أقرأ هذا النقد الأدبي أخباراً متفرقة متناثرة في مجموعات الأدب العربي قبل أن أقرأ هـذا النقد الأدبي أخباراً متفرقة متناثرة في مجموعات الأدب العربي قبل أن يؤلف فيه ، أو

أن أقرأه في هذه الكتب التي ألفت فيه من بعد .. اني اظفر بهذه المشاعر ذاتها ، سواء مع الاعرابي الذي كان يقول عن شعر أحد الشعراء انه برود يمانية أو مع الآمدي والجرجاني حين كانا يؤصلان الأصول أو يضعان ما يشبه القواعد .

وأجدني أتساءل لماذا لا يجد هذا النقد دائماً مكانه في النقد المعاصر.. ما الذي يحجبه عن أعين الدارسين واهتمامات الباحثين .. لماذا تملأ علينا النظريات النقدية المختلفة أسماعنا وأبصارنا من كل جانب ، دون أن يكون هناك – في أعماق مشاعرنا وتفكيرنا – هذه القاعدة الذاتية الأصيلة من النقد العربي، نستقبل بها هذه الاتجاهات الجديدة في حوار معها أو تفاعل بها أو إفادة منها ؟

لماذا يظل النقد العربي، في أفضل حالاته، تاريخاً ؟.. هل نفدت خصوبته حتى لم يعد الا صورة في متحف ، أو كتاباً في خزانة، أو اسماً من هذه الأسماء التي تجاوزها الزمن؟

— ٢ —

وعلى أن موقفنا من هذا النقد لا يختلف في جوهره عن موقفنا من كثير من فروع الثقافة العربية الأخرى، الا ان النقد بالذات عانى أزمة مزدوجة :

أحد وجهي هذه الأزمة أنه في مصادره ومؤلفاته لا يحيا في أيدي المثقفين .

والوجه الآخر أنه أوشك ، في نطاق البيئات التي يفترض أن تعنى به وهي البيئات الجامعية ، أن يتجمد على هذا النحو أو ذاك من الرأي فيه والنظرة اليه .

وكلا هذين الوجهين متصل متكامل ، أو كلاهما قاد الى هذا الموقف الذي أوشك أن يتسمر فيه النقد العربي ، عنيت انه اصبح جزءاً من تاريخ الثقافة ، دون أن يكون هذا الجزء الحي من واقع الأنظار النقدية أو اتجاهاتها .

أما عن الوجه الأول لهذه الأزمة فأنا أحسب ، تفادياً لنقاش عقيم ، أن أمثل لها من نحو مادي واضح . فمعرفة نقدنا العربي تقتضي ، في البداية ، أن تكون كتبه كلها بين أيدينا . . ولكننا لا نزال بعيدين عن كثير من هذه الكتب ، ولم ينشر بعد كثير منها ، أريد الكتب المخطوطة التي أصبحنا نعرفها ونعرف أماكن وجودها . . ودَعْ عنك الكتب الأخرى التي لا نعرف إلا أسماءها والتي لا تزال دفينة المكتبات والخزائن .

بل ان الذي طبع من هذه الكتب لا يزال بعيداً عن صورته المثلى التي نتمناها . . أليس غريباً أن بعض كتب الجرجاني – وهو من هو – لا تزال في طبعاتها الاولى التي

ترتد الى عشرات السنين ، لم يتطلع احد الى تجديدها ؟ الى هنا وأنا مع الطباعة ، مع وجود الكتاب بين أيدي الباحثين.. لم أتجاوز ذلك الى دراسة هذه الكتب وتجديد الصلة بها وامعان النظر فيها ، واستخلاص اتجاهاتها وأنظارها النقدية ومقارنة ذلك مع الاتجاهات الحدثة ..

إنني هنا أقترب من الوجه الثاني لأزمة النقد العربي .. حين أقول ان هـذا النقد لم يدرس بعد هذه الدراسـة التي نتمناها له وتتطلع اليـها . وقد يبدو ذلك مفاجئاً أو ثقيلا ، ولكنه واقع .. ان الذي حدث حتى اليوم أن النقد العربي قد أرخ له فحسب .. أو لنقل ، في دقـة ، إنه الذي عرّف به .. فالمرحوم الاستاذ طه ابراهيم كتب فيه كتابه الرائد الرائع .. ولكنه كان يرسم على ساحة النقد الواسعة خطوطه الكبرى.. كان يضع له خريطته الأولية التي يضعها أمثاله من الرواد، فلما كتب المرحوم الأستاذ مندور رسالتـه الجامعية فيه (النقد المنهجي عند العرب) أحيا على هذه الخريطة كثيراً من النقاط والمواقـع ، ثم تتابـع بعد ذلك المرحوم الأستاذ أحمد أمين ، والدكتور شوقي ضيف، والدكتور زغلول سلام . . فكانت الخطى هي الخطى على تعميق لها ، في هذا الجانب أو ذاك ، وعلى كل شيء من التقدم والتنوع الذي أملته طبيعة الحياة وسيرها بالناس . . كان الأستاذ أحمد أمين بحسه المرهف ورغبته في المجاوزة طرح طرحاً خفيفاً مبدأ المقارنة حين جعل كتابه في جزئين أحدهما في تاريخ النقد عند العرب ، والآخر في تاريخه عنـد الفرنـج . . وكان الدكتور شوقي ضيف يثير بعض الآراء الجديدة في نطاق الآراء القديمة المعروفة . . وكان الدكتور زغـلول سلام حريصاً على الاحاطة والجمع في نطاق التتبع التاريخي . . حتى كان أخيراً كتاب الدكتور احـسان عباس.. وأن لكتاب الدكتور احسان مجالاً آخر ووجهة أخرى أقدر أني على احساس بالينابيـع الأولى التي انطلق منها .

هـذه الكتب ـ واعتذر ـ ان أنا تجاوزت بعضها لا عن اهمال لها وانما عن اكتفاء بالتمثيل لها ـ أتاحت للنقد العربي فرصاً طيبة.. كانت عملية تعريف ومحاولة استقصاء. ولكنها ـ وهذا طابعها ـ كانت تاريخاً أقبل يفيد منه الباحثون والدراسون

غير أن الذي حدث ـ بفعل ظروف شديدة التعقيد من داخل الثقافة العربية ومن خارجها ـ أن الفكر الأدبي العربي ظل ، على الغالب ، حبيس هذا التأريـخ للنقد . . انه لم يتجاوزه الى الدراسة العميقة والى المقارنة الذكية والى التفاعل الخصب مع النقد الاجنبي، وظلّ هذا الذي كتبه هؤلاء ومن والاهم هو النقد العربي ، وظلّ ما يصل الينا عن طريق القراءة أو طريق الترجمة هو النقد الأجنبي،

وظلّ ما بين النقدين هذا هو الطريق المنقطع الذي لم تحاول الدراسات المحدثة أن تشقه في عمل دائب منظم .

أقول هذا وأنا أعترف أنه من الطبيعي أن يبقى للنقد العربيّ حيّز خاص به، لا يشاركه فيه نقد آخر . . وما دامت الصلة بين النقد والأدب هي الصلة ، وما دام النقد مرتبطاً بالأدب ، وما دام للنتاج الأدبي ألوانه المحلية فان بعض القضايا النقدية تظلّ وكأنها عالقة بأدب دون أدب آخر، وبعض الآراء النقدية تشغل من النقد العربي مثلاً حيزاً لا تشغل مثله في النقد العربي . . ولكن مع هذا الاحتراس ، تبقى هنالك هذه القضايا النقدية المشتركة ، التي تؤلف عمود النقد ، بين ألوان الانتاج الأدبي ولغاته جميعاً .

ولست أحب أن أتورع أو أحتاط في القول — مخافة أن يصرفني الاحتياط عن مواجهة القضية إلى تمييعها — بأن نقدنا العربي ، سواء في قضاياه التي هي به ألصق أو في تلك القضايا النقدية العامة ، لم يدرس بعدُ على وجه يضمن الاطمئنان — بالقدر الذي يكون في الدراسات الانسانية من اطمئنان — .. إنه لم يتجاوز مرحلة التعريف به والتأريخ له ، ولم يخرج من نطاق أن يكون « مجموعة نقدية » أثرية الى ان يكون « نقداً » متداولاً .

— ٣ —

ولم تكن المسؤولية في ذلك مسؤولية الحياة الجامعية التي أضحت أقرب الى الاستظهار(١) والى الحيز المحدود والصفحات المعدودة والكتاب المقرر منها الى المطالعة الجادة والبحث الشخصي والجهد الفعال ..فقد كانت الحياة الجامعية في الوطن العربي كفيلة أن تقود الى عملية الاحياء هذه ، لولا هذا « الانحراف » في طبيعة الجامعة أولاً ولولا أشياء أخرى من غلبة النقد الغربي بما له من عوامل الجدّة والغنى .

ولكن الامر تجاوز الجامعة الى الدراسة الثانوية .. ذلك أن هذه الدراسة لم تستطع أن تفيد من بعض أدوات النقد كالبلاغة ، ولم تستطع أن تجعل منها مادة حيّة مثيرة تقود بعد ذلك الى قضايا النقد .. انها احتفظت بها بادىء الأمر، ولكنها احتفظت بها على شكلها الذي تجمدت عليه ، ثم خففت من عنايتها بها فأضحت هياكل لاروح فيها.. وبذلك زرعت في نفوس الدارسين أشد الصور جفافاً ونبوة عن المجال الادبي ..

(١) اكتب هذا وانا أصحح اوراق امتحان مادة النقد في كلية الآداب . . اني أتمنى ان يطرح الجامعيون ، في صدق واخلاص ومن غير مواربة ، آراءهم في الذي وصل اليه التعليم الجامعي، ان الامتحانات كاشف رائع ، جدير ان تسمع من خلاله آهاتنا المتواصلة .

وسدّت الطريق أمام النقد أن يكون هذا الطريق الزاهي الأنيق .

ومن الواضح أن كتبنا النقدية كانت مليئة بهذه الأشياء المتصلة بالبلاغة وكانت مستندة عليها ، وان البلاغة كانت من أدوات النقـد أو من ابرز ادواته . ولذلك فانه لما جاء الطلبة الجامعيون يدرسون هذا النقد وجدوا أنهم تحت تأثير هاتين النزعتين :

نزعة التأريخ التي تحدثت عنها عند المؤلفين في النقد .

نزعة التجميد التي أكسبتهم اياها الدراسة الثانوية .

ولذلك كان عسيراً عليهم أن يخوضوا بروئية يقظة ونافذة، دروب النقد العربي، فاكتفوا منه بالذي اكتفوا .

وهل نستطيع ان نفسر قلة الدراسات النقدية في مجال الدراسات العليا بغير هذا ؟ .. هل نملك أن نفهم لماذا لم يكتب حتى الآن عن الجرجاني والآمدي على النحو الذي يجب ان يكتب فيه اذا نحن لم نردّ ذلك الى هذه الأسباب ؟

نزعتا التأريخ والتجميد في التعليم الثانوي والجامعي قادتا اذن الى ان يكون النقد العربي على مثل هذا الذي هو عليه ، قصوراً في التعرف الدقيق اليه ، وعجزاً عن اقامة هذا التفاعل بينه وبين النظريات المعاصرة او المحدثة .

— ٤ —

اني أحب أن أضرب لذلك مثلا من عمل أحد نقادنا الكبار في العصر العباسي ، ذلك مواجهتنا نحن لهذا العمل .

فقد كتب ابن المعتز كتابه « البديع » في أواخر القرن الهجري الثالث .. كانت الحياة الأدبية والفكرية آنذاك تعاني حركة وتفتحاً يكاد يكون قريباً جداً من هذا الذي تعانيه حياتنا المعاصرة ..

كان في الحياة الفكرية هذا التطلع الهائل الذي حققه النموّ الفكري الذاتي والذي حققه التفاعل مع الثقافات الأخرى عن طريق حركة الترجمة ..

وكان في الحياة الأدبية هذا الضيق بمتابعة المتقدمين والرغبة الحارة في أن يجاوز الشعراء والأدباء الأساليب التي عرفوها الى أساليب جديدة كانوا يتلمسونها حيناً ويهتدون اليها حيناً .. وهذا الاحساس بأن القصيدة العربية يجب أن تغادر ذاتها الى ذات جديدة تضعها على عين العصر وتطلعاته واهتماماته ..

كانت ارهاصات وحركات مختلفة،منذ بشار ومع أبي نواس ومع أبي تمام والبحتري ..فلم يرض بشار مثلاً أن يصف رحلته الى الممدوح على ظهر ناقة ، وان كان قال ذلك في كثير من قصائده المطولة ، فعدل الى ان يصف رحلته على ظهر سفينة .. ولم يرض أبا نواس أن يقف ، حيث وقف المتقدمون، على الاطلال فما الذي يصله بهذه الاطلال .. أما أبو تمام فقد عرف من طريق الثقافة الشعرية أن الناقة أو البعير سبيله الى هذا الممدوح . . عرف ما يسميه ابن قتيبة ايجاب الحقوق ، ولكن آثر أن يكون ذلك على نحو آخر من الوصف، فلم يقل ان الناقة رعت العشب في سبيل الوصول الى هذه الرحلة،لم يقل هذا فحسب وانما أضاف كذلك أن الصحراء رعت هذا البعير حين اجتازها على مثل ما كان من رعية لها هو حين كانت الرحلة في طريق الإعداد ، وجمع بين الضدين على هذا النحو حين قال :

رعته الفيافي بعد مـا كان حقبة
رعاها،وماء الروض تجري مذانبه

كان هنالك اذن هـذه الحركة الفكرية ، وهـذه الحركة الاجتماعية ، وهـذه الحركة الأدبية المنفعلة بها والفاعلة فيها ، المنبثقة عنهـا والمؤثرة فيها .. وكان لابدّ لهـذه الحركة الأدبية من أن تجترح هذا الجديد ، أن تخلقه،متفرقاً موزعاً في اشكال مختلفات، بعضه استجابة فكرية ، أدبية ، وبعضه استجابة اجتماعية – أدبية،وبعضه استجابة تراثية – أدبية ، ان صحّ هذا التعبير .. وكان لابدّ بعد ذلك لهذا الجديد المبدع من أن يشغل الناس وأن يقسمهم ، على نحو ما قسمهم شعر عمر بن أبي ربيعة من قبـل ، وشعر حسان وشعر الفرزدق وجرير والأخطل وشعر أبي تمام والبحتري، أو على نحو أشد، وعـلى نحو مـا سيقسمهم شعر المتنبي .. أفيكون عجباً أن ينهض النقد هنا ينظر في هذا الأدب المبدع وقد شغل الناس به ، ما هو، ما طبيعته ؟ أهو قديم أم جديد ؟ أهو مقبول أم مرذول ؟ أتصح روايته وسماعه وتسجيله أم هو ما يجتنب وينبذ ؟.. أهو هذا الريحان الذي لا يلبث أن يذوي أم هو هذا المسك الذي لا يفتر عن أن يتضوع .. أكان عجباً في تلك الفترة التي قلت انها أشد ما تكون شبهاً بالفترة التي نحـن فيها أن ينهض ناقد وشاعر معاً يجلو هـذا الجديد ، يحاول أن يعرفه ما هو أولاً ويحاول أن يعرّفه بعد ذلك ، ويحاول أن يتحدث عنه في شيء من استحياء ومداراة ليقول انـه ليس شيئاً جديداً وانما هو قديم ، جديد .. القدماء عرفوه ولكنهم أقلّوا منه والمحدثون عرفوه ولكنهم شغفوا بـه وأسرفوا فيه ، فكان من هذا الاسراف أن تشعبت بهم الطرق واختلت النتاج « وتلك ثمـرة الافراط ، وعقبى الاسراف » .

حين كتب ابن المعتز كتاب البديع حاول ان يحصر هذا البدْع الجديد الذي نزع اليه الانتاج الادبي ، شعره ونثره ، فيا سماه « وجوه البديع » ، اي وجوه هذا التجديد الذي مازج الشعر والنثر في القرن الثالث ، وفيا قبل القرن الثالث . . وعدد أنواعاً من ذلك . . لست الآن لأتحدث عنها وإنما لأمثل بوجه واحد منها هو الاستعارة.

من المؤكد أن الاستعارة اسلوب من أبرز أساليب الأداء . . إنها ـ كما تعودنا ان نقول ـ تقوم على التشبيه ، والتشبيه هو الخيط الأول الذي تستنتج منه أكثر نماذج العمل الأدبي . فما الذي فعله ابن المعتز حين قدم هذه الاستعارة وتحدث عنها .

سيتبادر الى اذهاننا أنه عرّف الاستعارة وانه أخذ يقدم أمثلة لها لتفسير هذا التعريف وانه اخذ يجري هذه الاستعارة على هذا النحو الذي انتهى الينا من إرث البلاغيين ، وتعلمناه ونعلمه في الثانوية .

ولكن ابن المعتز لم يفعل شيئاً من ذلك . . كان ناقداً بروح النقد المعاصرة التي لاتريد أن تحكم ، والتي لا تريد أن تتحكم في القارىء تحاول أن تدله دون اكراه ، وأن تلقي ببعض الاضواء دون أن تكون هذه الأضواء صارفة له عن أن ينظر في أضواء أخرى . . انه لم « يحدّد » العمل الأدبي في قالب معيّن ، أو لم يشأ أن يصل الينا ، أن نتذوقه ، على نحو معين . .

لم يتجاوز تعريفه للاستعارة كلمات معدودات ، ولم تبلغ هذه الكلمات بالتعريف مبلغ الحدّ الجامع المانع . . كان التعريف نوعاً من الفت وطريقاً من طريق عقد الصلة بين القارىء وبين هذا الوجه من البديع .

وحين غادر ابن المعتز هذه الكلمات المعدودات بدأ يعرض أمثلة هذه الاستعارة . . وروعة هذه الأمثلة أنها كانت من القديم ومن الجديد ، وأنها كانت على شيء من التسلسل التاريخي الذي يتوجه النص القرآني . . ولذلك كانت أمثلته من القرآن الكريم والحديث الشريف أولاً ثم من القديم الجاهلي والاسلامي ، ثم من هذا الجديد المحدث ولأن النتاج الجديد كان عند ابن المعتز مزيجاً من الجيد والرديء فقد انتهى ابن المعتز من أمثلته الى ذكر الأمثلة الرديئة وكان ذلك نمطاً آخر من أنماط السلوك النقدي عنده .

أما النمط السلوكي الثالث فذلك أنه لم يعلق على هذه الأمثلة بشيء . . لم يقحم ذاته الناقدة فيها ، واذا استثنينا عملية الاختيار وعملية جعل الأمثلة في قسمين : الأمثلة الجيدة والأمثلة الرديئة ، فانه لم يجاوز هذه الخطوة . . عمله النقدي لم يكن حكماً ، ولكنه كان في نطاق الايضاح للاتجاهات الكبرى التي تضم الأذواق والآراء جميعاً والتي تتفق ـ في نوع من الاشتراك العفوي ـ على أن هذا مثل جيد وهذا رديء .

هذا النوع من العمل النقدي بهذه السلوكية التي تطبعه كان اسهاماً نقدياً وأدبياً في آن. لأنه كان كفيلاً أن يكشف الظاهرة وأن يشير اليها وأن يضع لها التسمية ـ أياً كان الاختلاف في مصدر هذه التسمية ـ وأن يمثل لها، وأن يتابع بين الأمثلة ويكثر منها، وأن يجعل هذه الأمثلة ترسُب ـ على نحو غير مباشر ـ في نفوس القارئين طبيعة هذا الوجه من وجوه الأداء أو هذا الأسلوب من أساليب البيان، وأن يفتح الطريق أمام متابعته أو أمام تجاوزه، تبعاً لما يكون من قدرة الشاعر أو المنشىء وما يكون من ظروفه، أو ما يكون من ظروفه وقدرته معاً.

ولكن ما الذي حدث بعد ذلك؟

اذا تجاوزت التتبع التاريخي في مقال يقصد الى التمثيل فحسب، فإن هـذه الاستعارة أصبحت عندنا بعد ذلك هذا الشكل الذي انتهت اليـه وجمدت عنده من انها تشبيه حذف احد طرفيه درجة شبهه وأداته وان المشبه يسمى مستعاراً له وان المشبه به يسمى مستعاراً منه وانها تنقسم الى مصرحة ومكنية، وأصليـة ومرشحة ومطلقة..

وما ابعد الفارق بين الاستعارة عند ابن المعتز في الصورة التي تبدو من خلال الأمثلة، والاستعارة في صورتها الاخيرة التي تبدو من خلال التقسيمات والتعريفات.

في صورتها الاخيرة أصبحت لهـا قوالب وآليات معقدة تمر بها وكأنها كلاّب يدخل من طرف من أطراف الآلة ليخرج من الطرف الآخر على نحو جديد.. الشاعر يصوغه على نحو والناقد البلاغي يفتته على نحو آخر في هذا الذي أسموه «إجراء» الاستعارة.

هل يرى القارىء معي انني، اللحظة، في حاجة الى مثال من أمثلة ابن المعتز؟ كانت الآية القديمة في وصاة الأبناء بالآباء: «واخفض لهما جناح الذل من الرحمة» من الأمثلة التي ساقها ابن المعتز.

حين «ندرس» أو «نتذوق» هذا النص على الطريقة التي آلت اليها الاستعارة، فاننا نجري ذلك وفاق التعابير التالية التي أرجو أن لا أكون قد نسيت أطرافاً منها: شبه الذل بطائر ثم حذف المشبه به وأبقى شيئاً من لوازمه وهو الجناح على طريق الاستعارة المكنية.

هذا «الاجراء» ما أحسبه كان ـ على أي نحو من الانحاء ـ لا في ذهن ابن المعتز،

ولا في ذهن الذين سمعوا النص ، ولا في ذهن الذين يتأملونه أو في مشاعر الذين يتذوقونه.

إني أتساءل هنا : هل كان الأصل في هذا النص، في هذا الكلام أو في الأمثلة الاخرى، التشبيه ؟ هل انطلق منه ؟ هل العملية الادبية هنا مصبوبة في هذا القالب ، قالب التشبيه ؟

حين كنت أدرس مع الطلاب خلال هذه الأعوام أمثلة هذه الاستعارة حاولت أن أنسى الأشياء التي اعرفها .. تساءلت لماذا لا ننظر في هذه الأمثلة من الاستعارات نظراً آخر بعيداً عن أي فكرة مسبقة . . وعمدت الى دراستها ، أو بعضها ، على أنها هذا اللون من الأداء ، وأودت أن أتبين من ذلك ماذا تعني الاستعارة من خلال كل هذه الأمثلة .

في هذا المثال بالذات بدا لي أن التشبيه ليس إلا خطأ في هذا النسيج .. لم أكن أمام هذه العملية : مشبه ومشبه به ووجه شبه ، وحذف أحد الطرفين والاستعاضة عنه بشيء من لوازمه .. لم يكن شيء من ذلك .. بل أوشك أن أقول ان التشبيه لم يكن هو الأصل في هذا اللون من الأداء .

الأداء في هذا المثل ، لم ينطلق من عمل أسلوبي محدد مرسوم ، التفكير فيه سابق عليه .. ولكنه انطلق من موقف .. هذا الموقف هو الذي قاد الى هذا الأداء ، وهو الذي أطلق خيوطه ، وهو الذي نسج هذه الخيوط على هذا النحو ، ثم هو الذي وشاها بعد ذلك هذه التوشية أو تلك .

من هذا الموقف، في قلب المنشىء وعقله، ينشأ الأداء .. ومن عدوى هذا الموقف من خلال الأداء ينشأ التذوق عند المتذوق ، ومن الوصل بينهما يكون عمل الناقد .

ان الآية الكريمة تنطلق اذن من هذا الموقف الذي يتلاقى فيه ، في بيت واحد هذان الجيلان ، جيل المقبلين على الحياة وجيل المودعين لها . . المقبلون على الحياة يقبلون بكل اندفاعهم وقوتهم ، بكل رغباتهم الجامحة الطموح يريدون ان يجتازوا كل عقبة ، لا يتأثرون بعوامل الضعف ومظاهره، ولا يريدون أن يقفوا عندها . . على حين يكون المودعون للحياة يعيشون في احضان الضعف : المرض والشيخوخة .. في هذا اللقاء تنبعث في جيل الآباء المودعين للحياة ذاكرتهم لماضيهم . رعايتهم لأبنائهم ، دفء الجناح الذي فرشوه لهم . . وتتفجر في جيل الأبناء المقبلين على الحياة ارادتهم وعملهم وواقع الحياة العنيفة وضغوطها عليهم . .

الابناء لا يأبهون لشيء الا لما يتصـــل بامتداد ذواتهم والآباء لا يهتمون بشيء الا بما يقي هذه الذات ان تتقاص ، وبما يحفظ ظلالها ان تتلاشى .. في هذا الوجود المولي والوجود المقبل لا بد من ضوابط، الانسانية وحدها هي التي ترسمها ، وهي التي تدفع الابناء في عنفوان اندفاعهم ان يوطئوا للآباء أكتافهم ، وان يبسطوا لهم رحمتهم .

ولكن الآية لاتتحدث عن الرحمة مباشرة، وانما تتحدث عن المذلة .. تضع هذه الرحمة في قالب المذلة .. والمذلة تعني شيئاً من قهر النفس وتطويعها .. ومن هنا كان التعبير بـ : اخفض لها..وكان الأداء بـ ، الجناح.. حتى يكون هـذا الجناح الذي يفرشه الآباء متجدداً مـن الجناح الذي كان يبسطه الآباء لأبنائهم من قبـل .. جناح الرحمة هنـاك وجناح الذل من الرحمة هنا حتى لا يكون الأمر اشفاقاً أو مداراة أو مقابلة .

من كل ذلك تتألف هذه (الاستعارة).. انها موقف فكري واجتماعي وسلوكي يصوغ هذه (الوقفة) الابداعية .. ولذلك كان لا يمكن فيـها أقـدر ، لابن المعتز أن يعرف « استعارته » التعريف الجامع المانع ولا ان يقسمها .. ولا أشك في أنه كان قادراً على شيء من ذلك ولكن كان متأبياً عليه..ذلك لان التعريف والتقسيم حصار وتجميد ، والاستعارة مواقف حياته ووقفات أدائية وليس لهذه المواقف أن يحصرها حد" أو تقسيم.

لو كان هنالك مجـال لتحدثت عن أمثلة ثانية أو عن أنواع أخرى من أنواع البديع .. ولكن أتمنى وأنا أطرح الموضوع أنا أعود اليه . . غير أني أكتفي هنا بالذي أريد أن أقوله في هذا الموضوع وهو أن الرجوع الى دراسة هذه الأمثلة عند ابن المعتز ترتب عندنا ، عن الاستعارة أو عن غيرها من وجوه الآراء ، مفاهيم أخرى .المفهوم الذي انتهيت اليه وجدت عنده هو أبعدها عن الأصالة الأدبية، وعن ابقاء الطريق مفتوحاً أمام التجديد، ان اجراء الاستعارة على النحو الذي انتهى اليه عند متأخري نقادنا هو نوع من الخنق لها ، من التضحية بها أحياناً . . انها قتل للعمل الأدبي ، وطمس لعمل الشاعر..بل هي قتل الشاعر أو المنشىء الذي يبدأ يتكون في مراحل الدراسة مضغة ثم علقة .. وما من شك في أن روح التراث الأدبي هي التي حفظت على أدبنا بقاءه . . أمثلته الحية ، في مثل هذه النصوص ، هي التي حفظت الشعلة مضيئة . . والا" .لو ظل الأمر في نطاق « الاجراء » لـكان الابداع في الأداء الأدبي قد انتهى منذ حين .

من هنا أستدير لأعود من حيث بدأت

لقد قلت ان نقدنا الادبي لم يدرس . . انه عُرّف به ، وانه أرّخ له ، ولكنه في حاجة الى دراسة حيناً أو معاودة دراسته حيناً آخر .

اني أومن ان هذه الدراسة هي طريق (الاحياء) ، وهي طريق المعاصرة : احياء نقدنا ومعاصرته للنقد الاجنبي . . ماذا أراد ابن المعتز مثلاً من الاستعارة ؟ ماذا أراد من المطابقة ؟ ماذا قصد من الجناس ؟ . . أليس قتلاً أن نقول عن الجناس انه في اللفظ دون المعنى وان الطباق هو الجمع بين معنيين متقابلين . . وان تأخذ هذا الأداء من آخر رحلته البعيدة ، من اللفظ والشكل ؟

لم يدرس نقدنا وان كان أرخ له . . وانّى له ان يدرس وقد جمدت بعض أدواته التي آن لها أن تذوب ، وسكتت بعض مفاهيمه وآن لها أن تتحرك .

انه لا بد من تلاقي النقد العربي بالنقد الغربي المعاصر . . ولكن ذلك لايتم في أمنية نتمناها وانما يتم في عمل منظم أخشى أن اقول ان كليات الآداب في الوطن العربي لا تزال أبعد ما تكون عنه .

ولذلك فان أطيب ما يسعدني أن أجد الذين يستطيعون أن يدرسوا نقدهم العربي وأن يفقهوا النقد الغربي وأن يقيموا بينهما هذا الجسر . . ان ذلك ليس نوعاً من الاستعلاء ولا العصبية ولا التمسك بنقدنا القديم ولكنه نوع من الأصالة .

وسيظل الجمع بين القديم والجديد لا في النقد ، بل في كل شيء – أقولها عن قناعة وبعد ممارسة لأوجه مختلفة من النشاط – هو الطريق . . ان كل محاولة اخرى تتجاهل هذا الجمع والتفاعل اطالة في طريق الضياع وتجديد لسنوات التيه .

شعر الاحتجاج

• ليس شعر الاحتجاج في عالمنا المعاصر مقتصراً على الشعوب المضطهدة أو المستعبدة الساعية نحو استقلالها وتحررها . ولعل منشأ المصطلح ، تاريخياً ، ينبع من موقف الاحتجاج الذي يعلنه ويمارسه قطاع من الناس داخل مجتمع معين ضد طبيعة حكم هذا المجتمع . وهذا القطاع من الناس يتمثل بقوى سياسية أو منظمات منظمة أو فوضوية تجمع على رفض طبيعة الحكم من أساسه . ولعل أكثر نفس شائع ولافت للنظر في الشعر الامريكي الآن هو شعر الاحتجاج سواء كان قصائد أو أغاني أو مسرحيات شعرية غنائية .. ومن هنا ، لم تكن ليلة الاحتجاج في « روتردام » مقتصرة على السنغالي والاكوادوري والنيجيري والفلسطيني ، بل تضمنت أيضاً السويدي والانكليزي ، وان كان الأخير دليلاً قوياً على المعنى السلبي لشعر الاحتجاج الذي لا يشكل الاحتجاج عنده موقفاً منسجماً من الحياة ، بقدر ما يشكل لحظة تضامن وصفته فتاة هولندية ذكية بأنه : مثال الورد الانكليزي الذي يدخن الغليون في حديقة المنزل ، ثم يفتح الصحيفة فيقرأ خبراً عن مذبحة في فيتنام فيقرر بأن الموقف يستدعي منه بعض أبيات من الشعر .

وبهذا المعنى ، كان الآخرون هم شعراء الاحتجاج فعلاً ، على الرغم من أن المصطلح يتسع لممثلين أكثر جدارة وحقيقة من بين صفوف الشعراء الانكليز والامريكيين . ولقد اشتركت عوامل خارجية على جعل ليلة الاحتجاج مركز اهتمام المراقبين والمستمعين على السواء . ليس المناخ وحده هو البارد في هولندا . كان التفاعل بين الشعراء وبين الجمهور يتوازى مع برودة الطقس . وكانت السهرات الشعرية الممتدة من الثامنة والربع مساء حتى الساعات الاولى من الصباح غالباً ما تكون مليئة بالضجر لولا البوفيه الموضوع على حافة القصائد ، ولولا الشقراوات الهولنديات الموزعات في أحضان القوافي وأحضان أصدقائهن . وكان دور الشاعر – وبحسن نية – يشبه دور مغني الكباريه ، يغني والناس تسكر أو تعانق بعضها أو تنام ، على الرغم من أن المنصة شهدت تتابع شعراء كبار عليها .

محمود درويش

رسالة من هولندا الى « الأهرام »

شعر العودة



معالم التبدّل

ملاحظات منهجيّة



انطون مقدسي

هذا البحث هو الفقرة الرابعة من دراسة عن (شعر العودة) ، نشرت فقرتاها الاولى والثانية في مجلة (الموقف الأدبي ، عددي تشرين الثاني وكانون الأول ١٩٧١) والفقرة الثالثة في (مجلة المعرفة ، تشرين الاول ١٩٧١) .

والدراسة ، على أنها مترابطة ، يمكن أن تعتبر كل فقرة من فقراتها بمثابة بحث مستقل .

اعادة البدء ، بدء الاستعادة ، ذلك هو البعث ، تلك هي حركة الفكر الاصيل ، شعراً كان ام فناً ، فلسفة ام سياسة — يعيد باستمرار من الجذور — جذوره ، جذور الانسان — الحركة التي انطلق منها . ابداعاً يبحث عن أصله ليحتفظ بأصالته التي هي سر وجوده بما هو انسان .

هذا العدد هو تجلي ، من جلا (كشف) فالاشياءجلية ، ومن جلّل (وشح بالجلال) فالموجودات جديرة بالتجلة والاحترام ، مقدسة ، والمقدس ذكر .

يعيش الانسان حياته في نظام، تشد بناه وقيمه الى بعضها مؤسسات ، (منها اللغة) تبدو كأنها من الازل الى الابد (على هذا الشكل كانت، وعليه ستكون) يقولها جديدة قديمة ، جديدها يحتوي قديمها ويلاشيه . فالكلم مبين ، واللسان شفاف ، يصل الناس ببعضهم دون ما عناء ، طبيعة ثانية تغلف الطبيعة وتوأنسنها .

هكذا تتوالى السنون والقرون ... وعلى حين غرة يستيقظ الانسان ليلاحظ ان الطمأنينة التي كانت تحيط به وتبدد قلقه قد زالت ، وان العالم الاليف ـ عالمه ـ يتداعى ... لقد تداعى هو واللغة التي تساوقه ، ليصبح حطام ، بناء تهدم ، وتناثرت اجزاؤه ، قبض الريح ؟ او كأنه « نص » فقد ، معناه ، فأحرفه جامدة ، وكلماته جوفاء .

ذلك هو الوجود العربي كما يبدو ـ أو بدأ يبدو ـ اليوم للجيل الجديد . ألأننا تعايشنا مع الاستعمار قروناً نشتمه ونثور عليه ، ونخوض ضده المعارك ، ثم نساومه لننقذ ما يمكن انقاذه ؟ هذا سبب من جملة أسباب . فالحياة العربية بجملتها كانت غفلة ... غفلة عما يجري حولنا ... غفلة هي خطيئة مميتة ، ان التقدم يخلق التخلف . والاستعمار لا يهادن ولا يمكن ان يهادن ، لأنه تنين ، كلما افترس ضحية ، اشتدت شهيته لغيرها . وها هو يتمدد ويستطيل ، فاذا به الاصيل ونحن الدخيل .

اقول ، يبدو ، من (بدا) ، والبدء يقظة تواكبها رؤية ، ولكننا ، حتى الآن ، مازلنا نخشى هذه الرؤية فنخفيها عن انفسنا لما يترتب عليها من نتائج، اذا اخذنا بمستلزماتها، كان علينا أن نقلب نظام حياتنا رأساً على عقب ، كان على كل منا أن يرى في كل حركة من حركاته جزءاً من معركة ، علينا ان نخوضها حتى النهاية .

ربما اني كنت جائراً في حكمي على الشعر الجديد ، فهو، وان كان بداية متعثرة (وعند بعضهم حركة عشوائية) أول من تجرأ وخلع القداسة عن « مقدس » كان قد فقدها منذ زمن طويل ، فالكلاسيكية العربية ، عند الاعلام ، بقايا آيات تُذْكَرُ ولا تُذَكِّر ؛ وعند المقلدين ، تموين لفظي ؛ كلاهما (البقايا والتموين) حماس فقد « الحماسة » يتحدث ، كالخطب السياسية ، من الانفعال الى الانفعال ؛ كلاهما ، تحت ستار الماضي العظيم وباسمه ، يغطي الواقع الأليم بزخرف لفظي ، هو هيكل عظمي تشتت بدنه فغابت عنه الروح .

أجل انهارت الكلاسيكية التقليدية دفعة واحدة؟ قوضها اللسان العربي نفسه؛ تبدل ، وعجزت عن انشائه قولاً يساير حركة نموه ، التي هي نمو الحياة وطفراتها ، وهي تعيش اليوم آخر لحظاتها ، حياة مفصولة عن الحياة .

قبل الشعر الجديد باكورة نهضة ؟ ربما . ربما انه باكورة ثورة . ولكن الطريق الى اكتمالها طويلة شاقة ، ان البدايات تراوح مكانها اذا لم تتجل اشكاليتها ، والثورات تصدمها حركتها ذاتها اذا لم تتوضح ، عند انطلاقها ، الهدف الكامن في هذه الانطلاقة ، فالوجود العربي برمته مظلم ، يعوزه النور ، نور الفكر يخترقه طولاً وعرضاً وعمقاً . يرمم ملامحه ، ويعين سماته ؟ ملامح وسمات هي الآني واقعاً ، والمستقبل حاضراً .

ثمة سؤال كبير يقلق القول العربي ، ويضعه في مأزق : ما الجدة في الجديد ؟ او بتعبير اكثر جذرية : ما الحداثة في الحديث ؟ سؤال غائم ، يتراءى ليتوارى ، لان هذا القول لم يطرحه بعد ، لم يتمكن من صياغته .

سؤال ، في طبيعته ، معلق ؛ الاجابة عنه ممتنعة من حيث المبدأ ، لا لان الاجابة تفترض تحليل اهم نماذج الجديد وحسب (ولا اراني كفؤاً للاطلاع بهذه المهمة فيما يتعلق بشعرنا الجديد) ؛ لأن الجواب - اذا كان ثمة جواب - لن يتأتى الا بعد ان يكون الجديد قد استنفد جدته وحسب ، (وعندئذ يصبح الجواب سهلاً ، سهولة فلسفات التاريخ ، تشرح فترة زمنية مضت وانقضت ، فكل ما يقال عنها استعادة وتأويل) ، ولكن لان

الجديد ، في ماهيته ، اشكال معلق دوماً ككل اشكال ، فالانسان - الانسان العاطف - قديم وجديد ؟ لو لم يكن جديدة قديماً ، لما كان ثمة تاريخ ، ولا هوية قومية ، ولا هوية انسانية ، ومع ذلك ، فالمسألة المطروحة عندما تُطرح ، تستدعي جواباً ، لايستنفد غرضه ، بل يدخل عليه الحركة والحيـــاة والروح ، واود ، في هذه الاعتبارات المنهجية ، ان اختبر الجواب في بعض مشكلات طرحها النقد العربي الجديد على ذاته ، عندما نشأ ، اي منذ بعيد الحرب العالميـــة الثانية ؟ طرحها ، او بالأحرى صاغها صياغة ملتوية مفتعلة ، واخذ ، لذلك ، يراوح داخلها ، عاجزاً عن تخطي اطرها الضيقة .

بدأ هذا النقد مع اولى المعارك الأدبية ، دارت حوالي ١٩٢٣ بين انصار الاسلوب القديم في الكتابة (على رأسهم مصطفى صادق الرافعي) وانصار تجديد اللغة (طه حسين وسلامة موسى) بحيث تحتفظ بسلامتها وتساير في الوقت ذاته حركة العصر ومعانيه، وبقيت عند هذه الحدود المغمضة(١) الى ان تركزت، قبيل الحرب العالمية الثانية وبعيدها حول الالتزام ومستلزماته(٢) فطرحت ، بصورة سطحية ، مسألة الغرض من الأدب ، أهو في ذاته أم في الأهداف الاجتماعية . ولكنها لم تأخذ شكلها الحاد الا في السنوات المنصرمة الأخيرة، عنـدما اصبح اللسان العربي ذات (لا ترجمة المصطلحات التقنية كما يظن البعض) مشكلة ماتزال ، في الواقع ، بحاجة الى جلاء اشكاليتها . وعندئذ تركزت حول الشعر والايقاع الشعري، أو بتعبير اكثر تشخيصاً ، حول العروض الخليلي ، يدافع عنه انصار القديم دفاع المستميت، حتى كأن حياة العربية وموتها رهن به ، في حين يتناوله انصار التجـديد بالتهشيم حتى لكـأن امر الشعر لايستقيم الا اذا خالفه ، وعند المتطرفين ، ارداه .

هذا العرض - شأنه شأن كل القواعد الجمالية - نتيجة لمرحلة قرون ، استنبط الفراهيدي نظامها منها ولها ، وقننه (سن قوانينه) . فمن حق المبدع ومن واجبه ان

---

(١) راجع وقائع هذه المعركة في كتاب طه حسين ، حديث الاربعاء ، الجزء الاول والجزء الثاني .

(٢) وهي مسألة مطروحة طرحاً مغلوطاً ، وآمل ان اتمكن يوماً من الاسهام في جلاء بعض ابعادها .

يعيد النظر فيه ، اذ لوصح وو'جد جمال في المطلق ، جمال قائم بذاته كما يرى افلاطون (١) فالطرق اليه متعددة ، وهي تتبدل وتتطور ، صعوداً وهبوطاً ، بتبدل الانسان وتطوره، ومع ذلك فالعروض الخليلي يعبر عن وجه أساسي من أوجه طبيعة اللغة العربية ، لايستطيع الشاعر ان يتجاوزه إلا اذا خضع له ليستعيده في جمالية أخرى قد تحاذيه، وقد تكون أكثر او اقل كمالاً منه ، وفي كل الاحوال ، هي من مستلزمات تفاعل الشاعر مع عصره وأشباه هذا العصر .

ان التجديد الشعري ليس في تبديل نظام القصيدة - فهذا جانب من جوانب الموضوع - وانما هو اعمق واكثر شمولاً مما يظن أولاء وأولئك ، انه يتناول القول وايقاع القول . والايقاع ليس في جرس الكلمات ، ولا في (التفاعيل) وحسب ، وان كانت هذه (محل) تجسده وتجليه ، بل هو حركة الابداع ذاته ، يتجسسها القائل والسامع ، الكاتب والقارىء ، دون ان يستطيع احد منهم تحديدها ، اذ ان لكل قول - المنظوم منه وغير المنظوم - ايقاعه الخاص ، فـ (نقد العقل النظري الخالص) لكنت ، هذا المؤلف الضخم الممعن في التجديد، وفي الاستنتاجات الصورية ، هو في حقيقته العميقة قصة فلسفية ، يروي العقل وقائعها ، او بالاحرى ، ينشدها وهو يبحث ، قلقاً ، حائراً ، عن مبررات وجوده، وعن حدود هذا الوجود ، ان مفاهيم كنت ، في اتساقها وتسلسلها المنطقي ، تنطوي على تساؤل يهز المشاعر الانسانية ، هو تساؤل الانسان عن مصير المعقولية في عالم بدأت تتفكك كل معقولياته .

وكذلك كتاب (رأس المـــال) لماركس الذي يربط الوجود الانساني بالقوى المنتجة، ليسائل عن المصير في عصر، بدأت معه الشعوب تستيقظ من اعماق اللاشعور التاريخي، لتضع المجتمع الانساني برمته موضـــع تساؤل . ان التحليل الاقتصادي ، في علميته الصارمة ، يرسم مسبقاً لثورة القرن العشرين ايقاعها ، هو ايقاع الانسان المحتاج يبحث عن ذاته في عالم الحاجات .

(١) أفلاطون ، حوار المأدبة .

وربما ان كتاب (الاغاني) — هذا السفر الذي لامثيل له في آداب العالم — هو ملحمة الانسان العربي ، ديوانه ، دوّنه الاصفهاني عادات وتقاليد ، حضارة وأدباً ، ثقافة وطرباً، دوّنه تاريخاً واغنيات. هذا التاريخ في تألقه . لاتدري أهو الذي يغني ام هي ؛ دوّنه قصصاً ، كل منها ماسة نحتها مثال عبقري ، كل منها نشيد يبعث عالماً ، وكلها تأتلق في منظومة لاتحلق فوق التاريخ لتحيط به ، بل ترسم ايقاعه ، ايقاعاً كالحياة ، وحده سيد الحياة ، يعرف متى بدأت وكيف ستنتهي . في هذا الكتاب ،وربما فيه وحده ، نستطيع ان نقرأ — عندما نتعلم القراءة — سر العبقرية العربية في انشاء العالم « أدباً » هو الأدب تنفيساً النفس جمالاً ودلالة .

فالايقاع حركة تحديدها ممتنع ، لانها من مستوى الحساسية . واقصد بالحساسية قدرة الانسان على استحضار الموجودات — اناساً واشياء — في تجاوبها معه ، استحضارها لوناً وطعماً ، مذاقاً ومساً . . . نشيداً لاتدري من الذي ينشده ، هي ام الشاعر ، الطبيعة أم الجماعة . والعقل في التأليف الشعري ، نمط من انماط الحساسية، هو كالها ،اذ انه ، هنا ، لايفكك الموجودات كما في البرهنة، بل يستبقيها ، هي هي ، حضوراً يلم ابعادها ويكشف عن اغوارها ، وكأنه يعيد خلقها في بهائها الأول كما خرجت من يد الذي استلها من العدم ، نظر اليها فرآها « حسنة كلها». ان الشاعر مفكر على طريقته يستنطق الأشياء (يجعلهـا تنطق) ، ويصغي الى نطقها، يعيش ايقاعها اذ يتحد معه، يقرؤها نغماً فيمنحها بذلك الرشاقة والدلال ليستعيدها منها ، ودون ان يفقدها شيئيتها ، فكأنه يسكنها في وجودها اشياء ، وفي الوقت ذاته يؤنسنها ، فاذا بها تنبض كالقلب ، كل اختلاجة من اختلاجاتها رمز يدل ، وبه تستشعر ذاتها .

الكلمة طبيعة خاصة ، كما كان يرى لاشيلييه(١) ، ليست مضافة الى الطبيعة ولا قائمة بمعزل عنها ؛ بل ان كلا منها ، في القول الشعري استجابة للاخرى ؛ هذه تمنح الشيء وجوده ، وتلك تجعل من ظلمته نوراً، ومن صلابته نغماً ، فيبين .

هذه الطبيعة — كلماً وموجودات — هي (محل)تجديد وموضوع ، وهي التي تصبح في فترات التحول ، مشكلة يجب ان تتحول الى أشكال ، كما قلنا ، أي ان توضع في

(١) راجع معجم لالاند الفلسفي تحت كلمة طبيعة ؛ وقد اورد لاشيليه هذه الملاحظة في اول جلسة عقدتها الجمعية الفلسفية الفرنسية لاعداد المعجم المذكور ، لا ليعترض على وضعه بل ليدرأ المحاذير التي تنجم عنه .

صيغة جلية تمكن (القائل) لا من حلها ، اذ لاتوجد حلول قائمة بذاتها يعرفها الانسان او لا يعرفها ، وانما من شق الطريق الذي يعيد الى الكلمة قدرتها على الاستنطاق ، او — والامران واحد — الى الأشياء قدرتها التعبيرية .

فكلمة (كتابة) التي برزت ، فجأة، مؤخراً في الادب الغربي واستقطبت المحاولات النقدية كلها ، ثم انتقلت الينا، هذه الكلمة تعين اشكالية جديدة، كان افلاطون قد طرحها عند ظهور الكتاب، واحلال الكتابة محل الكلام ، احلال المكتوب محل المنطوق[٢]، وكذلك الجاحظ عندما يوازن في مقدمة كتاب الحيوان[٣] بين النثر ، الذي هو من شأن الكتاب ، والشعر الذي يُتلى او يُنشد ، وجد المقابل لما يسميه افلاطون الكلام ، فالمكتوب ، على ما يلاحظ افلاطون بعمق ، ينفصل عن صاحبه (ابوه ليس حاضراً ليدافع عنه ، كما يقول مؤلف الفيدروس ، اي ليجعله صوتاً مسموعاً يتحدث بسلطان) ليعيش لذاته وبذاته ذاكرة مفتعلة تعيش ، هي ايضاً ، لذاتها وبذاتها ؛ وتحل محل الذاكرة الحقة (الذكر) ، ان افلاطون اذ يكتب ، يدين الكتاب ، حتى لكأن هذا الاخير وهو مستقبل الثقافة يهددها ، ومع ذلك فهو مصيرها .

واليوم، ندرك، مع الانتشار المتزايد للكتاب وللقول المكتوب ، المرحلة التي توقعهـا افلاطون والجاحظ . فالقول يستقل عن قائله، كتاباً يصبح ، عند الانتهاء من وضعه ، مشاعاً، كان (الاغاني) تسجيلاً لمنقول (كلام) يحفظه من الضياع ، ويجب ان يُقرأ استعادة لذلك الكلام . اما كتاب اليوم فانـه يمتص الكلام (والانسان المتكلم) ويلاشيه ، فهو كتابة لهـا سننها ، وتستمدها من ذاتها وتستجليها بنسبة ترسخها .

ذلك هو القول في منظار الحداثة .

---

(٢) راجع الصفحات الأخيرة من حوار الفيدروس لافلاطون .

(٣) هذه المقدمة هي منهج نقدي يجب ان يُدرس بعناية لأن افكاره الأساسية ماتزال صحيحة حتى الآن .

انه أدب من نوع جديد، وضع في درجة الصفر، لا الكتابة وحسب، على حد تعبير رولان بوت[١] بل القول ذاته، بفتش اليوم عن سلطانه، ليصبح من جديد ادباً، يهذب الانسان (كما تنص عليه الكلمة العربية) اذ يجعله جميلا (كما تنص عليه الكلمة الأجنبية) لأن الجمال، كما كان يرى افلاطون بهاء الحقيقة يجعل منها نوراً.

فليس الجديد في طمس الحدود التي كانت تقسم الكتابة الى أنواع: هذه قصيدة وتلك قصة، هذه مسرحية وتلك رواية، كما يرى ادونيس[٢]. ان الانواع الادبية اطر تصنيفية لاحقة كانت وماتزال وسيلة، غايتها التحليل المدرسي؛ شأنها شأن كل تحليل تصنيفي يزول بزوال الهدف الذي استدعاه، فيجب ان تستخدم بكثير من الحذر. ومع ان الكتابة الحديثة تمزج الأنواع بعضها ببعض[٣] فالرواية مثلا ما تزال، على ما نعلم حية ترزق. ان نشوء كتابة جديدة أو أدب جديد يدل، عند الاعلام، على حاجة قائمة في طبيعة العصر الذين يكتبون له، وهذا الجديد يستلزم، في اطار الدراسة، شئنا ام أبينا، تصنيفاً ما، سرعان ما يصبح مفتعلا عند المقلدين، او عند محترفي النقد وهواته.

والمدارس في الادب والفكر كالانواع، لايدري المرء متى تنشأ، ومتى تزول، لا لماذا ولا كيف، ولا من هم اعلامها على الضبط ... لايدري الاعندما تحل محلها غيرها، وعندئذ يختصم الناس

---

(١) رولان برت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة نعيم حمصي، مطبوعات وزارة الثقافة. دمشق.

(٢) مجلة مواقف، العدد ١٥.

(٣) خير نموذج عن ذلك، فيما نعلم، كتاب (الماجست Almagectet) لآلان بدير فهو تجربة على الكلمات شبيهة لحد بعد بعيد بالتجربة على الأصوات في الموسيقا الالكترونية. كل شخص من شخوصه يمثل وجهاً من أوجه اللغة، أو صراع الانسان مع اللغة، هي منه كالضرورة من الحرية.

حولها الى ماشاء الله ، ثم يطوي الزمن الخصومات والآراء ، يحتفظ بها ويلقيها بحركة واحدة ، فمن الذي يستطيع القول ما اذا كان ديبو رمزياً أم لا ، وما الاطار المدرسي الذي يقابل الرمزية ؟ أهو الواقعية التي سبقتها ولحقتها ، أم التعبـــيرية التي جعلت منها الطباعية تقرأ الواقع في احاسيس الشاعر والأديب عوضاً عن أن تقوله في واقعيتها .

وهذه (الواقعية) تطرح ، اذا مـا أخذت بحرفيتها ، مسألة ما اذا كان ثمة واقـــع قائم بذاته يعبر عنه الكاتب ، أوليس الأصح ان الواقع هو التجارب بين الانسان وعالمه ، وعندئذ تتلاشى الفوارق الدرسية بين المدارس والأنواع وتتبخر؟!

عندما قامت الوجودية ،بعد الحرب العالمية الثانية ، مدرسة فكرية وأدبية ، ظنّ أنها متميزة ، حشد الشراح ضمن اطارهـــا جملة من المفكرين والكتاب والأدباء ، أخذوا لتوهم يدفعون عـن أنفسهم (تهمة) الانتماء اليها حتى لم يبـق فيها سوى سارتر الذي بدّل بعدها مواقعه مراراً ، بحيث أن مفهوم الوجود عاد الى واضعه كركجارد الذي كان قد أدان مسبقاً ، في شخص هيجل ، كل محـاولة مذهبية أو تصنيفية على أنها العدو الأكبر للفكر الوجودي .

وهذا شأن البنيوية اليوم . يجرهـا اركانها ويفرغون مفهومها ، قبل ان يكتمل من كل محتوى . ففي كتاب ظهر مؤخراً عن ل ستروس ، أبي المذهب وبانيـــه وراءه عبارة تنزع عنه هذه السمة وأخرى تثبتها ، بما يذكرنا بكلمة ماركس المعروفة : « ماركس ليس ماركسياً » .

ذلك ان العالم الانساني ، في لغة افلاطون (١) ، مزيج من اللامحدود والحد ، وفي التصور الحديث ، امكان ، ما أن يتقوم حتى يعيد النظر في قوامه وفي مقوماته ؛ انه حركة مصير يصير ، او صيرورة تبحث باستمرار عن مصيرها ، فكأنه مجموعة مجاهل (لامجاهيل) ، تبدو في فترات التحول على انها متاهات ؛ والأصح القول انه مجموعة اسرار ومضمرات ، يفجرها القول المبدع بياناً هو حدث ودلالة حدث ، أو (جديداً) يمكن قديماً ويتنكر

(١) حوار الفيليبس .

له ليضمن استمراره . وتلك هي الاستعادة تصنع الماضي ويصنعها في الوقت ذاته .

وفي فترات التحول الجذرية ـ فترات الانتقاء الحاسم ـ تبدو بوضوح فعالية الكلمة (فيا إذا وجد المتكلم والكلام) ، وقدرتها على الانشاء والتأليف . فالعبارة المأثورة (في البـــدء كانت الكلمة) لا تعارضها عبارة (في البدء كان العمل) كما ظن جوته ، بل هما واحد لأن الكلمة فعل ، لا بل هي الفعل الانساني بما هو انساني .

في فـترات التحول الجذرية تصقع الأحداث الانسان الناطق ، تصارعه ، وقد تصرعه ؛ وفي كل الأحوال تضع اللسان (أداة التخاطب) موضع تساؤل ؛ إذ إنها مشبعة بالدلالات ، تمـــلأ أرض المتكلم (ذلك الذي يقول المستقبل) وسماءه ، عليه أن يقولها جديدة قديمة . ولهذا تبدو الكلمات ، تارة جوفاء فقدت كل معنى ، وتارة قاصرة يطفو المعنى فوقها روحاً عاجزة عن اكتشاف بدنها . وهي في الواقع ، كالهيولى الارسطالية ، تبحث عن صورتها (فالجمر الجـــديدة لا توضع في دن قديم) لتنتقل من القوة الى الفعل .

والكلاسيكية ، هي أيضاً نظرة الى الماضي ، يخلعها الحاضر عليه ، تارة يدينه ، وطوراً يجعل منه نموذجاً يحتذى ، وفي الحالتين يخطىء ، لأن حكم القيمة ـ وهو موقف ـ لا يستقيم الا اذا كان تعييناً لموقع يربط الحاضر بالماضي مستقبلا .

فليست الكلاسيكية اتباعية ، كما ترجم المترجمون ، تقابلها الرومنتيكية (أو الرومنسية سيّان) التي هي ابداع ، فهذه نمط من أنماط الأدب ابتدعه الالمان في أوائل القرن التاسع عشر ، أكدوا به استقلالهم عن الأسرة اللاتينية وارتباطهم بماضيهم الجرماني ، العصر الوسيط ، عصر الفروسية لديهم ، بحيث كانت لهم السيادة على أوروبا .

ان الكلاسيكية (بالمعنى الواسع والدقيق للكلمة) هي الاستقرار في الأدب ولسانه ، يرافق ويعقب استقراراً اجتماعياً ؛ بحيث تصبح للتأليف ـ كما للمؤسسات ـ سنن ونظم ، تقاليد واصطلاحات ، حتى في الدُعابة ، يأخذ بها الجميع . فاللسان رقيق مرن ، وفي الوقت ذاته ، عنيف قوي ، عميق وشفاف (سهل ممتنع على حد التعبير العربي) ، يمتص الابداع في صفائه حتى لكأنه فسحة اللاوجود فيها الموجودات

حاضرة بحضور مباشر ؛ حتى لكأن الرموز قد تلاشت لتتحد مع الأشياء ؛ فالكتابة مألوفة والأدب أليف ، والابداع «اتباع» .

قد يُقال إن هذه السمات نتيجة العادة، تجعل من الصناعة سليقة ومن الجهد فطرة. ولكن رفيسون يعلمنا أن العادة هي الحرية، وقد أصبحت طبيعة[1] . فعندما نقرأ هذا البيت المعروف ـ المعروف جداً ـ للمتنبي :

نامت نواطير مصر عن ثعالبها
وقد بَشِمْنَ وما تفنى العناقيد

ننسى الجهد الخلاق المتضمن فيه ، حوّل فكرة قديمة قدم العالم الانساني (زمن معكوس ، عبيده سادة وسادته عبيد) إلى قصة ـ أسطورة في لغة النقد الحديث ـ كثفها الشاعر ، عالماً كاملاً ، في سطر ؛ هو أشبه شيء بتمثال اغريقي قُدَّ من صخر ، ذلّله مثال عبقري وأجبره على النطق . هو لوحة مترسخة في تاريخها ، ومع ذلك فهي ، كما يقول محمود درويش عن الفن « فوق الحدود ... فوق حدود الزمان والمكان !...[1] »

فاذا ما تساءلت : أيقول المتنبي هنا المعلوم أم المجهول ـ هذا المقياس الذي يضعه ادونيس ، ليميز بين الكتابة العربية القديمة برمتها والكتابة الجديدة حين يكتب : «أفكر فيما اعرفه واكتب حول ما اعرفه ، هذا هو جوهر النظرية الموروثة الى التفكير والى الكتابة .. الابداع دخول في المجهول لا في المعلوم . »(١) ـ اذا القيت هذا السؤال بدا لي مشكلة فقدت معناها حين طرحها، صياغتها الدقيقة لدى باسكال ، لو لم تجدني لما فتشت

---

(١) رفيسون ؛ في العادة .

(١) محمود درويش ، مقدمة لديوان (عصافير بلا اجنحة) الصفحة ٧ من طبعة دار العودة بيروت. مواقف ، العدد المذكور صفحة ٤ .

(٢) وهو يثير ايضاً في المقال ذاته مشكلة اخرى بحاجة الى مناقشة عندما يكتب : (بينما كان الاسلاف الشعراء يفضلون ، بوحي النظرة الموروثة ، ما « م » على ما « يفعلون » فان على الاحفاد اليوم ان يفضلوا ما « يفعلون » على ما «م») اذ ما الفرق بين الفعل(يفعلون) والوجود (م) ، فالوجود فعل ، وبميز الغائب (هو ـ م) الذي استعمله العرب للدلالة على الوجود ؟ « فاعل » على طريقته ـ مواقف العدد المذكور .

عني » ، لان المجهول (اذا كنا نعني ما نقول) قبل اللغة والمعلوم بعدها ، لمفارقة القول الانساني في انه استحضار ما هو حاضر ، او بتعبير أدق ، التذكير بما هو قائم في الذاكرة ، ذكراً يفيض عن القول ويعوّقه .

ان التمييز بين المعلوم والمجهول ، يحيل الى آخر ادق منه – هو أيضاً بحاجة الى طرح صحيح – واعني به التمييز بين المفهوم واللامفهوم ، فلا ادري شخصياً ، وعلى سبيل المثال ، ما اذا كانت ابتسامة موناليزا في لوحة ليونارد ده فنتشي المعروفة (الجوكندا) اسهل فهماً ، مع انها تبدو كذلك لأول وهلة ، من (عري) بيكاسو (لوحة عام ١٩٠٩ – ١٩١٠ من مرحلة التكعيبية التحليلية) حيث يعتمد الفنان اسلوب الجراح ، فيفكك العضوية الانسانية ويعيد تركيبها ، كل عضو على حدة بحيث يجهد الرائي كي يعرف اين اصبحت الاطراف وكيف تتصل بالجذع ، وهذا بالوجه الخ .. ان ابتسامة موناليزا كانت وما تزال سراً يسائل الرائي دوماً على دلالتها ، يقرؤها على طريقته ، ويرى في شفافيتها العميقة شيئاً منه وضع في ألوان .

ولا تخلو موضوعية بيكاسو من لغز ، موقعه على الارجح في الالوان القائمة المتفاوتة في اثارتها . ولكن سرعان ما يتحول اللغز احجية تستنفد منذ ان تُرد الى عناصرها .

مع ذلك ، واياً كانَ تقديركَ او تقديري للوحتين ، او للموسيقا الكلاسيكية والموسيقا الالكترونية ، او الكتابة ، الجديدة منها والكلاسيكية ، فالكل ينضب من ماء معين واحد ، هو (الغائب – الحاضر) قيل ويقال وسيقال ، كل يقوله انطلاقاً من موقع يلتزم به ليلتزم بالانسان وبما يتخطى الانسان مستقبلاً يستحضر ، شأن القائل شأن الساحر يستدعي الغائب : وهماً ام حقيقة؟ لا اعلم اذ ان الوهم جزء من الحقيقة في الواقع الانساني .

فعندما يقول الاستاذ جاك برك بصدد حديثه عن السياب وادونيس : « الشعر حارس الغياب ، خالق الفراغ الذي يتوجب ملؤه » ففي قوله – وان كنت أفضل (فسحة) على (فراغ) لأن الفراغ هو اللامكان المطلق – في قوله تعبير عميق عن حقيقة الشاعر (١) .

الشعر حيث يتنفس الانسان ، والشاعر هو القيم على هذه الفسحة البيضاء ، فهاتنشأ

(١) مواقف ، العدد المذكور ، صفحة ٥٥ .

الفوارق والتعارضات لتزول وتعود الى مالا نهاية له ... فيها (الغيب) حضور يتراءى ليتوارى .

الشعر بين الكلمات ، صمت فيه تحيا وتنطلق، لا بل انه قبلها ، كما يقول كلوديل، عنصرها الأول ، معنى يعزله مجال أبيض يمحي ليعود . فقبل الكلمات ، كما يقول كلوديل أيضاً ، ثمة توتر روحي هو جوهر لا مرئي من الايقاع والانسجام ، فيه تنبت اللغة ومنه تستمد حياتها (٢) .

ولكن عندما يضيف الأستاذ برك : حذار ... فالشعر فن الحدود ، ومتى تجاوز الحد لا يعود شعراً ، اذ ينبغي أن يبقى الشعر مفهوماً، على الأقل بالنسبة الى جماعة قليلة »، فانه يدلي بنصيحة تربوية ، فالشعر الجديد (أو يوجد شعر ليس جديداً ؟)هذا الشعر هو فعل به تبدع الجماعة الانسانية وجودها قولاً يحطم الحدود ، ويلزمها ، لا لأنها أخذت بايديولوجيا ما — فهذا تضييق قد يردي القول — بل لأنها انتقت مصيراً ؛ وفي المصير ، الحد (التناهي) مقتطع من اللامحدود (اللامتناهي) أيّ ، في فرديتها تستقطب (الكل) لا لتستوعبه بل لتدل عليه . ان الشعر ينشىء الشاعر والقارىء ، الجماعةوالفرد كل من الحدين يستدعي الآخر .

وعندما يصبح الشعر مفهوماً يكون قد تخطى ، لا الابداع وحده ، بل الكلاسيكية ذاتها، وأدرك مرحلة الشعائر الزخرفية ترتل جنازة الشعر ، فالقصيدة التي أفهم بفهم كامل (القصيدة التي استنفدت امكاناتها) من (محفوظات) ذاكرتي لا من مكوناتها .

واذا كان قراء الشعر قد تقلصوا اليوم فلاننا نعيش في عالم سيطر فيه نثر أصمهو (نثر الآلة) ينفي كل لغة .

ولكن الأساسي ليس العدد ، وانما الاصغاء (٢) .

* * *

ان الصراع بين القديم والجديد ، في شكله الراهن عندنا ، تعبير ضعيف ، ركيك (وأحياناً مفتعل ومبتذل)عن أزمة عميقة مفاجئة استثارتها صدمة حضارة أسقطت علينا هي الحضارة التقنية ؛ ومن واجبنا أن نستجليها بكل الوسائل وفي كل جوانبها كي نتمكن من أن نتخذ منها، في المستقبل، موقفاً واضحاً يقوّم ممارستنا العملية والنظرية،ويمكننا من تخطي مزالقها الكثيرة فأزمتنا رجع يترسخ لأزمة الانسان ،

(١) بول كلوديل ، تأملات في الشعر ، صفحة ٧ — ٨ ، وفي مواطن أخرى .

(٢) مرتن هيدجر ، مدخل إلى الميتافيزيقا ، الأسطر الأخيرة ، وفي مواضع أخرى من كتبه .

يتمخض في النصف الثاني من القرن العشرين عن صورة جديدة ، الأدب والفكر طريقة البحث عنها وطريق اليها . اذ ان اللغة (بمعناهـا الواسع ، أو بوصفها تشمل كل أنواع التعبير) ليست وسيلة من جملة وسائل أخرى ، بـل هي هـذه الصورة ، أو هي الوجود الانساني بما هو انساني وحسب ، يشف، فطريـق الانسان واضحة المعـالم ، ويغمض فتتحول هذه الطريق الى متاهة .

في فترة ، عمرهـا ربـع قرن ونيف ، حطمت الكتابة في المجتمعات المصنفة ، كل الكلاسيكيات ، وضعتها ووضعت ذاتهـا في درجة الصفر. حتى لكأنها إستهلكت تاريخها. والحقيقة أنهـا رفضت هذا التاريـخ وهي تستعيده . فهي ، وفي حالة تشيئه ، ما تزال في صراع مرير معه ، ومـع الواقـع الكثيف الذي يجب عليها أن تقمه فيه .

والكلاسيكية العربية أيضاً تحطمت ، وانما ..قبل الأوان ، قبل أن تنضج الظروف الملائمة لإبدالها بغيرها ، تحطمت بحركة ، نعتتُها بالطيش أحياناً ، لأنها لم تؤسس على تحليل صارم لوجود مفارقته أن أبعـاده العملية والنظرية تركزت في لسان . ومـع ذلك فتجديد الكتابة ، أو انشاء العربية كتابة ليس أمراً اختيارياً ، بل هو مرتبط شرطاً أساسياً ، بدخولنا في الحضارة الحديثة.

في هذه النقطة بالذات ، في هذا الانتقال، يطرح اللسان العربي علينا جميعاً جملة من المشكلات ، بوسعنا تلمسها لا صياغتها(وضع المفاهيم التي تنقلها الى مستوى الفهم) أهمها فيما أرى ، هو أن القول العربي كلام ، ككل كلام ، يستمـد سلطانه من متكلم (ومن صوت هذا المتكلم) ، وهو ، لهذا ، يلقي علينا سؤالاً خطيراً ، « من هو المتكلم ؟ » تنشق منه أسئلة كثيرة لا تقـل خطورة عن السؤال الأول .

يقول رولان برت من الكتابة انها اختيار سلوك ، وانها وظيفة تربط الخلق بالمجتمع(١) وبذلك يجعل منها نقطة ابتداء أولى اطلاقاً ولكن العربي ــ كاتباً كان أم انساناً عادياً ــ يختار ما اختير له . وهذا ما يجعـل من أدونيس ــ الممعن في شعره الأخير بتجاوز كل الحدود ، وبتحطيم كل السنن الموروثة ــ يجعله يقرر أن الكتابة العربية تقول المعلوم، ناسياً أن هذا الاختيار هو أصعب الاختيارات، أخطرها شأناً ، أكثرها مسؤولية ، لا بـل انه الحرية في أدق معانيها . اذ ان الحرية وأياً كان موقعها الفكري والاجتماعي ــ هي حوار ، لا بل عراك مـع مُعطى ما ، مع ضرورة ، مـع مصير ، فعليها أن تقبل وأن تتمرد في الوقت ذاته . ثمة تاريخ وخُلُق هما وجودي ، أتبناه وأصنعه . ان الحرية،

(١) الكتابة في درجة الصفر ، الطبعة المذكورة ، صفحة ٢٠ .

في أعمق معانيها ، ذكرى تذكر، كما يصبح، في الفارق بين الاثنين ، الماضي مستقبلاً ، والوجود تاريخاً ، والا" فانها فعل عابث .

ففراغ الأستاذ بيرك الذي يجب ملؤه هو في القول العربي الأصيل مَلأٌ ، يمّحي فيه السامع أمام القائل ليجد ذاته فيه ؛ مَلأٌ من النور والصوت ، ايقاعه في تفاوت موجاته .

لقد قيل ورُدِّد الرأي بأشكال مختلفة ان القصيدة العربية أحادية التركيب (أو موناديته على حد تعبير لايبنتس) ، كل بيت منها مستقل عن الآخر ، عالماً قائماً بذاته . وكذلك النص فهو عبارات مرصوفة بعضها الى جانب بعض واستطرادات ؛ والكتب أيضاً هي مختارات . ولكن أيكون التماسك العضوي هو النمط الوحيد للتماسك ؟ ومنطق الهوية الأرستطالي — حتى ولو اتخذ شكلاً ديالكتيكياً — كلية المنطق ؟ أولا يُحيل هذا التماسك الى فسحة قد تكون في نهاية المطاف تصعيداً لنظرة الى المكان ، مكان ، الزمان بعد من أبعاده ، وفي هذا المركب المكاني — الزماني المستتر لتتجمع ، كما المادة ، عناصر النص ؟

لقد جُعل اللسان العربي من الأساس آيات مصدرها فعل القول ، يستمدها بدوره من مصدر غائب هو لامتناهي الوجود ، فيه يتجمع واليه يعود (لا تدري متى وأين وكيف) الزمان والمكان ، المنطق والمعقولية وكل أنواع الترابط وأنماطه ؛ آيات كل منها نداء وجواب ، نداء لا يعلم المرء أين موقعه منه ، أهو القائل أم السامع، المنادي أم المنادى .

يحدد أرسطو نظام القول العربي الكلاسيكي (وربما الأكثر جدة وطليعية) في عبارته المعروفة : « يقال الوجود على عدة معاني ، ولكن بالنسبة لحد واحد ، لطبيعة واحدة . » الحد أو الطبيعة هو الموجود (الجوهر) في وجوده جواباً على السؤال الأنطولوجي : « ما الوجود في الموجود ؟ » (١) ومن ثم ، تبعاً لسنة أرسطو ، تنبثق الدلالات من فعل الوجود (الذي يربط بين المحمول والموضوع) لتلتقي فيه . ومن المعلوم أن الفلسفة انطلقت كلها — قديمها وحديثها — من هذه الرؤية المرتبطة بطبيعة اللغات الغربية ؛ إذ إن هذه وضعت نظمها في

(١) أرسطو ، ما وراء الطبيعة .

الإعراب (بمعنى أعرب عن فكره) ووضع قواعد الاعراب من محاكاتها للاتينية التي كانت بدورها محاكاة للإغريقية . ولقد تركزت الفلسفة وتركز معها الفكر العربي حول تعين هذا الفعل وتفسيره ، تارة هو الخير وطوراً الواحد ، تارة الوجود حضوراً ، وطوراً الوجود معنى ومثالاً ؛ وفي الفلسفات الديالكتيكية علاقة أو فارقاً ، أو سلباً فعالاً ، كل منها يتقوّم بذاته ، ومنه تُشتق بقية العلائق والفواصل .

أما في العربية فالرابط ضمير الغائب (هو) يستتر في أغلب الحالات ، حتى لكأن الدلالات (وهذا ما هو حاصل فعلاً) تنبثق من اللامتناهي وتنتشر فيه وتدل عليه وترتد اليه لتنوّهها ، من الأزل الى الأبد ، حركة ، في كل مرة تبدع تناسقها وانسجامها ، تبدع واقعاً متناهياً يتلاشى ويظهر باستمرار . فالرابط قبل المنطق وبعده وفيه ، أساساً لا يمكن تعيينه ولا البرهنة عنه لأنه في حضوره المستمر يفلت من كل حضور . إنه نظام (الغيب) دوماً غائب حاضر ، تقرؤه في آثاره لا في حرفيته . وبهذا المعنى قيل : الحرف يقتل والروح يحيي .

فالقول العربي يستمد سلطانه من ذاته ، ذاتٌ لا تسمى ولا توصف ، بل عنها تصور الأسماء والصفات . وهي التي تمنحه الوجود وترسخه فيه ، فيبدو لك وكأنه قائم في المطلق ، كل حرف من أحرفه وُضع في المكان الذي أعد له منذ الأزل ، ينادي من له أذنان سامعتان ، ويشير من له عينان مبصرتان .

إن ادراك هذه القمة صعب ، والوقوف عليها أصعب ، لا يستمر إلا لحظات عابرة ، هي تجلي ما يجب أن يتجلى .

فالعبارة العربية ، في الفجر الذي انبثقت عنه الأمة ، كثيفة مشبعة بالدلالات . ومع ذلك فهي كبرق (سناه يخطف البصر) يستقر رؤية نور الاسماء السامع وقلبه ، وتمنحه الوجود، وجوداً مفارقته أنه واهٍ ومستقر ، متناهٍ ولا متناهٍ ، ومجموع العبارات يؤلف كلاً لا تدري من أين يستمد كليته وكيف .

وكذلك القول في التراث السامي الذي حد ما قبل تاريخ القول العربي .

ولهذا كان التراث العربي ، عندما جُمع ، مختارات ، والنص مقطوعات اقتُطِعَت من كل ، موقع كليته مجهول ، ثم توالى الجمع والشرح والتهميش والتعليق على التعليق ، في حركة هي بالأصل اعداد المناخ لتجلي ما يجب ان يتجلى ، ولكنها أصبحت وكأنها غاية في ذاتها ، قد تخفق وقد تصيب ، وبعدها صارت تخفق اكثر مما تصيب ، تغلب عليها الصناعة

واجترار الصناعة . ذلك أن النموذج الأمثل للقول العربي ، قاهر قاهر يدين القائل مسبقاً ويجبره على الاعتراف بأنه، حين يكتب وقبل ان يكتب ، متخلف عنه ، يلهث وراءه .

ويغلب على القصيدة العربية للسبب ذاته، طابع الصناعة . فالشاعر العربي كالمثال ، يعالج الكلمات كما ينحت هذا الصوان. والصناعة هي التي تستهوي العربي ، ولو كانت مفتعلة ، يحب هذا الافتعال ذاته. وهذا هو على الضبط الجانب الذي يدافع عنه المحافظون ، انصار القديم .

وبهذا المنظور أقول إن الشعر العربي - بما هو شعر وحسب - لا بل بما هو كلام منظوم وحسب - جاهلي : بقي جاهلياً لسنوات قليلة خلت ؟ يستمد البقية الباقية من رونقه من هذا « التقليد » العظيم . ولكن أين شعرنا المحافظ الراهن ، أين شعر القرون الأخيرة ، من ذلك الفجر ، كوّن ، على محدودية نظرته ، جمالية تضارع جمالية الاغريق إبان عصورهم الزاهرة .

وبعد ، فالعربي الجاهلي (وكل عربي فيه شيء من الجاهلية) يحب الكلام الجميل ، يضعه فوق كل الاعتبارات . وهذا الحب للجمال - الطبيعي فيه والمصطنع - لايستنفد القول العربي . ولكنه تحول الدنيا الى طبيعة ثانية ، هي التي يجب تفجيرها اليوم لأنها أصبحت صناعة خالصة حلت محل الفطرة . تفجيرها في حركة تعكس الحركة التي تحدث عنها رفيسون بحيث تصبح الطبيعة حرية .

الموازنة في علوم البلاغة



نشرت مجلة « ديوجين » التي تصدر برعاية المجلس الدولي للفلسفة والعلوم الانسانية وبمعونة اليونسكو في عددها السابع والخمسين مقالاً تناول مشكلة الترجمة الأدبية من شعر ونثر، وناقش النظريات التي تمنع إمكانها واقترح الأساس الذي يصح أن تقوم عليه الترجمة،وهو الموازنة في علوم البلاغة بوجه عام . والمقال خاص بتلخيص الآراء المسوقة في هذا الميدان ومقابلة بعضها ببعض ، كما هو حافل بملامح بارزة تتعلق بالنقد الأدبي من خلال الترجمات الأدبية في اللغات العالميـــة كالانكليزية والألمانية والفرنسية والروسية،وتلك الملامح تمس طبائع اللغات وآدابها ومختلف الأساليب المعروفة فيها .

ولما كان هذا البحث يتأمل عدةلغات وآداب ويوازن بين جوانبها كان أقرب ما يكون الى العلم إذ « لا علم إلا بالكليّات » كما قيـل منذ القديم . فأردنا أن نعرضه باللغة العربية كي يتم الانتفاع به في ميدان النقد والترجمة ومقابلةالأساليب بعضها ببعض وتبيّن العقبات المعترضة وتخطـّي تلك العقبات عند صحة الارادة وطواعية اللغة وغناها .

ويستشف قارىء البحث تبحّر صاحبه في لغات متعددة وفي آداب تلك اللغات وفي ترجمات كنوز بعضها الى بعض، كما يستشف منه أحكاماً نقدية تتعلق بتلك اللغات وآدابها وبلاغة كل منها وأساليبها المتفاوتة مع اقتراحات مفيدةبإنشاء قواعد عامة تسهل الترجمات الأدبية ، فتنتقل ثمرات العقول والقرائح والقلوب من أمة الى أمة أخرى .

ولعل الأديب العربي حين يطلع على مشكلات الترجمة بين تلك اللغات يجد مشكلات الترجمة الى العربية طبيعية ولا حاجة الى المبالغة

أساس فن الترجمة

ترجمة وتقديم :
الدكتور عبد الكريم اليافي

فيها . وسياق المقال يشير إلى ضرورة الاطلاع الواسع على مفردات اللغة ونحوها وخزائن آدابها ونهج البيان فيها وأساليبه ومهارة المترجم العبقري الذي يباري المؤلف الأصلي .

هذا وقد نوّه المؤلف بثراء اللغة الروسية وإيجازها وجمالها . ولا ريب في ذلك عندنا . ولكن اللغة أكثر ثراء وأوسع صدراً وأوجز بياناً وأطوع مراعاة لمقتضى الحال . وأما اللكنة وأما العيّ وأما الرطانة في الأقلام الحديثة فمن قلة الإلمام بجوهر اللغة . ولا يكفي أن يتكلم المرء عندنا باللغة الدارجة حتى يصبح لنفسه القدرة على البيان الصحيح والتعبير الدقيق .

ولم يعرض صاحب المقال للغة العربية وآدابها اذ كان بعيداً منها . ولا شك أن سهولة البيان وصعوبته منوطتان بدرجة ثقافة الشعب وحضارته كما هما منوطتان بأصالة اللغة وخصائصها الطبيعية الذاتية . ولقد كانت اللغة العربية في العصور الطويلة السالفة لشعوب كثيرة لغة الحضارة والعلم والأدب والتجارة والفلسفة والدين والصناعة والطب والحديث المهذب وغير ذلك . ثم توارت في هذا العصر بعض الشيء عن الميادين العالمية. والتبعة في هذا تقع على صروف التاريخ وكوارث الزمان ؛ مع أن العناية بها عناية بالتراث الانساني الخالد ، ومع أن دعمها في الوقت نفسه مناوأة للتخلف، اذ كانت اللغة أداة جمع وتوحيد ، كما هي أداة تقدم وقوة .

ولعل هذا المقال يشحذ من عزائم أبنائها لبذل الجهود في تعريف مزاياها الى جانب تعرّفهم مزايا اللغات الأخرى .

— ١ —

ظهرت في القرن العشرين علوم مشتركة جديدة يقوم كل منها على تخوم علوم أخرى معروفة . من هذه العلوم الجديدة الكيمياء الحيوية والكيمياء الفيزياوية وعلم الأحياء الآلي (بيوتيك) . أما في العلوم الانسانية فيمكن أن نذكر علم البلاغة بين العلوم المشتركة ولو كان معروفاً من قبل. موضوع هذا العلم ترادف أدوات التعبير لانتقاء أفضلها فيما يناسب مقتضى الحال. والترادف هنا مأخوذ من قولنا لفظات مترادفان . ونستعمله ههنا بأوسع معانيه ، ولا سيما في مجال البيان الأدبي . وبهذا الاعتبار يقع علم البلاغة هذا بين نظريات الأدب وبين علوم اللغة ، وبسبب هذا الموقع يتعذر أن تنشأ نظرية في فن الترجمة لاتلم الماماً كافياً بعلم البلاغة . ان المترجم لا يطلب اليه أن يبدع أثراً جديداً بكل ما يشتمل عليه لفظ الإبداع الأدبي من صهر للموضوع ومن أفكار ومن فلسفة فنية وصور بيانية بحيث يتألف ذلك كله وتتماسك عناصره تماسكاً قوياً . وانما يطلب اليه أن يعيد ابداع أثر وجد من قبل وذلك بأن يعتمد على جملة متضافرة من سبل بيانية ولغوية أخرى غير السبل التي سلكها الأثر الأصلي . فهو ينقل الأصل الى نظام من الإشارات نشأ وتعيّن في سياق تاريخي وثقافي وأدبي آخر . وفي تركيب لغوي آخر أيضاً . ليس من مقاصد نظرية الترجمة أن تهيء قواعد وأن تقدّم نصائح للمترجمين ، وانما مقاصدها التنسيق بين أمور عامة يزاولها المترجم في ابان عمله واستخلاص عناصر منها على صعيد التجربة يستيسر تحليلها .

ان الأثر المترجم إذا كان فنياً كان مُفْرَداً في نوعه ، مَثَله مَثَلُ كل أثر فنيّ . بَيْدَ أنه يمكن دراسة أنواع الآثار الأدبية ونموذجاتها استخلاص بعض العناصر التي تؤلف في مجموعها التراث الأدبي . وهذا التراث لا يتأبّى على التحليل النظري ولا على تلخيص خطوطه العامة ، ولا على التصنيف . لنضرب مثلاً آثار شكسبير الشعرية . فلقد يصعب أن نقرر فوراً ما أضافه ذلك الشاعر العبقري في مقطوعاته الغنائية من ابداع وابتكار إلى خزائن الشعر الانكليزي وإلى خزائن الشعر العالمي . وتقضي الروية المنطقية أن نبدأ عند دراسة تلك المقطوعات ببيان نصيب التراث الأدبي الانكليزي فيها ، وعندئذ نذكر في هذا الاعتبار أشكال المقطوعات الشعرية التي سبق اليها الشعراء الايطاليون في العصور الوسطى ، وأدخل عليها بعض التبديل الشعراء الانكليز الذين جاؤوا بعدهم . وكذلك نذكر نظرية الشعر التي تدعو الى الجرس المتّسق عند الشعراء المتقدمين على شكسبير ممن أخذ عنهم أو ممن ناوأهم . هذا الجانب البارز في التراث

يمكن إذن بيان خطوطه الكبرى، وبعدئذ يتسهل توضيح ما أضافه شكسبير من ابتكار بالنسبة لذلك الجانب أو فوق ذلك القاع .

فإذا حاولنا أن ننشىء نظرية للترجمة اقتضانا ذلك أن نستخلص العناصر الاساسية التي يقوم عليها الاثر قبل أن نبحث في الابداع الادبي الصرف . وتلك عناصر تكون في الترجمات أكثر وأزخر منها في الاصول . وحقول الترجمات بها سببه أن هذه الترجمات تقابل في كل منها بناءان لغويان وتراثان أدبيان واعتباران فنيان ودرجتان من الحضارة متفاوتتان . فاذا كانت الترجمة شعراً تعارض في الترجمة فوق ذلك كله نظامان من العروض مختلفان . فاذا قمنا بجملة من الموازنات من خلال الترجمات فقد نكشف عن علاقات شبيهة بالقوانين تنظّم العمل الفني في الترجمة . ومثل هذا الكشف يفضي الى نشوء نظرية في الترجمة تسهّل القيام بها شأن كل نظرية . فهي تشرح بعض الظواهر ومراحل تكاملها وتساعد على تقدم البحث وتتوقع مستقبله كما تستطيع أن تشرف على توجيهه .

— ٢ —

أول جانب يقابله المترجم في عمله الجانب اللغوي . وربما حسب أنه ليس أمامه من المصاعب إلا قضايا لغوية . وقد ينتهي بهذا الحسبان الى نتائج متشائمة حول إمكان الترجمة الدقيقة المطابقة . ونجد بين علماء اللغة طائفة تذهب هذا المذهب .

يرى و. فون همبلت W. Von Humpeldt أن لسان أمةٍ جزء من عقليتها . وهو في كتابه المشهور Ueber die Kawioprache (١٨٣٦ — ١٨٤٠) يؤكد أن كل لسان يؤلف حول الشعب الذي يتكلم به دائرة « لايمكن للمرء أن يخرج منها إلا اذا دخل في نطاق دائرة أخرى » و« أن لغة شعب ما روحه كما أن روح الشعب لغته». وإذن هذه الدوائر التي ترسمها اللغات حول الشعوب ممتنعات الجوانب ، صعاب المآتي . ويرى همبولت أن كل لغة تؤلف نظاماً مترابطاً متضافراً محدوداً وتعرب عن عقلية الشعب الذي يتكلم بها. ومن المستحيل التعبير عن هذه العقلية بأدوات هي خاصة" بعقلية أخرى .

راجت أفكار همبولت وتناولها طائفة من

اللغويين انتهوا منها الى أقصى مايمكن الانتهاء اليه. من هؤلاء سابير ورف SapirWhorf الذي ينوّه بتأثير اللغة في تكوين العقلية ، وكذلك فريق من العلماء الألمان مثل ليو فيسهربر Leo Weissherber و ي. ترير J Trier يرى كل من هؤلاء الباحثين أن اللغة تحمل معها تصوراً للعالم أو شكلاً له (Weltbild) وتحمل القدرة على تبديل العقلية وتحويلها وتعبّد سبيل المعرفة . يقول ورف ، « ان فكرتي الزمان والمكان لا تبدوان دائماً في تجارب الناس بصورة واحدة . بل يتفاوت نصيب النـاس في ادراكها . فهما ترتبطان بطبيعة اللغة التي يتكلمونها أو بطبائع اللغات التي نشأت هاتان الفكرتان وتكاملتا فيها » .

وكما نظر ورف في مسألة « عضوية اللغة والحضارة » واتصال احداهما بالأخرى أو استقلالها اعتبر أن « النموذجات اللغوية » ذات تأثير عميق في « المعايير الحضارية » على حد تعبيره . أي أن « ميتافيزياء اللغة » عنده هي التي تبرز الى حد كبير روح الأمة ومعايير سلوك أفرادها . ذلك أنه يقول ما معناه « أن لكل لغة ميتافيزياء خاصة بها».

ان ورف وفيسهربر لم يدرسا نظرية الترجمة دراسة خاصة. بيد أن«ميتافيزياءهما اللغوية» تقتضي نفي كل ترجمة أدبية ولاسيما ترجمة الشعر . وهو نفي يوافق آراء علماء الأدب . يؤكد مثلاً، سيدلر H. seidler في كتابه « الشعر، طبيعته، شكله ،وجوده» Dei Dichtung, Wesen, Form, Dasein شتتغارت ١٩٥٩ . « أن كل مجموعة من الناس توحدها لغة ما انما ترتبط بلغتها هـذه وتجد فيها السبيل الوحيد للاعراب عن تصورها للعالم (Weltbild) وعن موقفها الباطني منه (Innere Haltung)» .

ويرى أن من يريد أن « يكسب » نظاماً لغوياً مترابطاً في قالب لغوي آخر لابد له من أن يصطدم بمصاعب لا تذلل . وهو يعتبر أن العوالم الفكرية التي « تجسدها » اللغات واحدة في الأصل، ولكن «التجسيدات اللغوية » متفاوتة . ولما كانت تلك العوالم الفكرية تتجلى في تلك التجسيدات بدت متفاوتة تبعاً لها .

وعلى هذا يتداخل العالم الفكري في المجموعة اللغوية ليؤلف معاً كلاً مترابطاً ومتضافراً لا تنفصل أجزاؤه بعضها عن بعض . ولا يمكن لهذا « الكل » الملتحم أن يُنتقل الى نظام لغوي آخر ملتحم أيضاً بألفاظه ومعانيه . ذلك ان اللسان يجسّد روح الأمة في رأيه ، فلا يسع المرء الوصول الى مقاصده بدقة تامة على طريق ادوات وتعابير لغوية مأخوذة من لسان اخر . ويترتب على هذا ان « البون يتفاقم كلما ابتعدت الشقة بين اللغات ، على حين يسهل

اقامة جسر العبور بين لغتين اذا كانت بينها قربى واشجة . »

بيد أن تحليل وجوه الشبه بين أساليب لغتين متقاربتين كالروسية والاكرانية ، وكذلك الروسية والبلغارية ، ثم الألمانية واليديش وهي لغة يهود أوروبة الوسطى أوضح أن الترجمة بين لغات متدانية تجد في سبيلها مصاعب اكثر وأوعر مما نجده بين لغات متباعدة متنائية ، كما كشفت عن ذلك بحوث (ف . م . رسلز V.M.Rossels وينوه هـ . سيدلر بالعجز عن ترجمة بعض الألفاظ المتصلة بتجربة تاريخية وحضارية ترجمة دقيقة الى لغات اخرى (يذكر هنا اللفظ الألماني Gemüt والفرنسي esprit والانكليزي Spleen ويقابل بين صيغ صرفية متشابهة ذات قيم بيانية متفاوتة مثل اللفظ الألماني Abhelebtes عند جورج تركل Georg Trakl والصيغة السلافية المقابلة Otjivtsee فلها قيمتان بيانيتان متفاوتتان) . وينتهي سيدلر الى أن كل لغة تتضمن مثالاً جمالياً أعلى نزع اليه يختلف عن نظائره في غيرها من اللغات .

— ٣ —

تظهر مقارنة آراء فيسهربر وسيدلر بوضوح ان نظرية الترجمة تتضمن مشكلات لغوية ومشكلات ادبية جمالية . وقد برز تياران في نظرية الترجمة ابان السنوات الاخيرة ، تيار لغوي وآخر أدبي . ويتشدد كل فريق ممن ينتسب الى احد التيارين في موقفه تجاه الفريق الآخر . يرى الفريق اللغوي أن الترجمة أمر لغوي لأن فهم اللغة هو الأصل هنا . ويرى الآخر أنها جزء من الأدب وفلسفة الجمال لان جوهرها يقوم على نقل العناصر الجمالية .

بيد أن الترجمة يصح أن تعتبر ابداعاً ذا درجتين . وهي بذلك لايمكن أن تخلو من المسائل اللغوية، اذ كانت هذه المسائل تتسرب اليها بطبيعة الأمر ، وأخصها علاقات الفكر واللغة ، وشأن اللغة في تكون المعرفة ، ومسألة الارتباط بين النظام اللغوي وطراز « العقلية القومية »، على حد دعوى أصحاب النظرية الميتافيزياوية في اللغة . ولا بد من معالجة هذه المسائل والوصول الى حلول لها قبل الدخول في ميدان المسائل الاخرى الجمالية والفنية ، أي العلاقات المتبادلة بين الشكل والمضمون في النص الأصلي ثم في النص المترجم (ولا سيما الشعر) ، وكذلك مسألة النص الذي تراد ترجمته بخصائصه التاريخية والحضارية لكي تعيد الترجمة انشاءً جديداً بالاعتماد على ما تقدمه من وسائل لغة ثانية ذات كيان آخر .

يبرز اذن تناقض في نظريات الترجمة بين

التيارات اللغوية من جهة، والتيارات الادبية من جهة مقابلة . بيد أن ذلك التناقض يخف بل يتوارى متى دخلنا ميدان علوم البلاغة ولا سيما اذا عالجنا فرعاً فيها هو باب الموازنة في تلك العلوم وهو بحث لايزال طري العود حديث العهد لين الخطا . وصاحب المقال هذا يوسع ما يدل عليه مصطلح الموازنة في علوم البلاغة وهو يقصد به معنى يكاد يختلف عن مقاصد زملائه العلماء في هذا الشأن .

نعم ! لقد ظهر في السنوات الأخيرة ولا سيما في فرنسة عدة كتب تبحث في مقارنة أساليب الكتابة وموازنتها (خذ مثلا ما نشرته مكتبة الموازنة في علوم البلاغة باشراف الفريد ملبلان Alfred Malblanc باريز ١٩٦١ ، ١٩٦٣) . تقتصر تلك البحوث على مقارنة الوسائل اللغوية بعضها ببعض في مستوى لغوي نحوي معاً أي هي أمس وألصق ببحوث اللغة . وهي بدون ريب تشتمل على فوائد جلى اذ تكشف عن خصائص ذاتية في اللغات التي تتناولها بالدراسة . وهي في اساسها النظري تستند الى آراء همبلت . وقد استهل ملبلان أحد كتبه بفقرة لهمبلت تصور نزعة سلسلة تلك الكتب وهي أن « الارتباط المتبادل بين الفكرة واللفظ يوضح ان اللغات ليست مجرد وسائل لعرض حقيقة معروفة قبلا . بل هي على العكس من ذلك وسائل للكشف عن حقيقة لاتزال مجهولة . وليس الفرق بين اللغات فرقاً في الأشكال والاشارات، وانما هو فرق في وجهة النظر الى العالم . في هذا يكمن مبدأ كل بحث لغوي ، كما تكمن غايته القصوى » (W . von Humboldt — Ueber das Vergleichende Sprachstudium ١٨٢٠ .

ومن المناسب هنا أن نذكر ان فيسهوبر يعتبر هذا الرأي خلاصة نظريته هو أيضاً . ومتى قبلنا الفرض الذي يزعم أن تركيب اللغة يمثل أو يعين خاصية الفكر القومي انتهى القول بنا الى أن كل شيء في اللغة انما هو اسلوب بياني سواء كان الشيء متعلقاً بنظام الكلام أو النحو أو المفردات أو الهجة . فان كان الأمر كذلك غدا علم البلاغة بدون حدود وأمسى غير مستقل ولا قائم بذاته واختلط بعلم المفردات وبالنحو وأمثالها .

وبهذا الاعتبار تستبين المغالاة في آراء مابلان . وإليكم فقرات كتبها هذا المؤلف تظهر موقفه المتطرف . يقول مثلا : « أليس أمراً بديعاً أن نحدد مدى التأثير اللغوي في المؤلفات الاتباعية في بلدين إذا وازنا بينها فوجدنا ذلك التأثير يسحب ذيوله إلى ميدان الفلسفة ؟ أو ليست اللغة الاصلية أو معرفة لغة ثانية معرفة عميقة قد وجهت كلتاهما فكر ديكارت ومين دوبيران وبرغسون كما وجهت فكر كانت

وهيغل وماركس ؟ أوليس لمثنوية اللغة تأثير في ليبنتز؟ لقد قال « دو كيزر لنغ H . de Kayserling انما تكمن الفلسفات العميقة في اللغات .»

(A . Malblanc, Stylistique Comqareé du français ef de l'allemaud .P. Didier, 1961,p . 16

وهكذا بلغت آراء همبلت تلك التي أعرب عنها قبل قرن ونصف قرن من الزمن أقصى تكاملها المنطقي . فلقد تبع علماء البلاغــة في فرنسا تلك الآراء الى درجة انهم ضيعوا موضوع دراساتهم حين جعلوا علم البلاغة عبارة عن علم اللغة بوجه العموم . ويرى كاتب المقــال انه مع استعماله المصطلحات انفسها يخالف تماماً في هذا الشأن زملاءه الفرنسيين . وليست بحوثهم في مجال المفردات والنحو عنده إلا خطوة أولى بسيطة في نظرية الترجمة .

ان علم البلاغة وموازنة الاساليب علم له مقصد وهو دراسة القوانين التي تتحكم في فن الترجمة . ولكشف هذه القوانين يلزم البحث في عدة مستويات :

١ – المقايسة بين نظامين لغويين (من جهة النحو والمفردات وتركيب الجمل) .

٢ – مقايسة اساليب اللغتين (مثلا قوانين نشوء الأساليب في كل لغة ،وعلاقات النهج الأدبي واللهجات المحلية والعامية فيها ايضاً) .

٣ – المقايسة بين الأساليب الادبيــة المتوارثة لدى كل لغة (الأساليب الاتباعية والابداعية والعاطفية وأساليب الأغراض الشعرية والادبيــة المختلفة كالرثاء والقصص وغيرهما) .

٤ – المقايسة بين أساليب القريض من جهة خصائصها القومية (القريض المتعلعي او القريض المستند الى الأوتادوالاسباب أو القريض القائم على البحور) .

٥ – المقــايسة بين المــيراثين الثقافي والتاريخي لكل من الحضارتين القوميتين في مدى اعراب فنون الأدب عن كلاالميراثين .

٦ – المقايسة بين النظامين الجماليين أو الفنيين الفرديــين (فن المؤلف الاصلي وفن المترجم .

وهكذا يقتضي التحليل الكامل الترجمة الادبية ، قصة قصيرة كانت أو درامة أو رواية أو قصيدة عاطفيــة او حماسية مس جميع هذه المستويات . فان جملتها تؤلف ما يدعى بحث الموازنة في علوم البلاغــة والاساليب كما يرى صاحب المقال . ولهــذا كانت تضم ضما وثيقا علم اللغة ونظرية الادب.

- ٤ -

ان مقايسة غنى الأساليب في لغتين أمر ضروري في انشاء نظرية الترجمة التي لابد منها في الترجمة الأدبية والتي بدونها تغدو هذه الترجمة بتراء ناقصة . ذلك أن لكل لغة نسقاً خاصاً بها يكاد يشبه الإيقاع فيما يقع من تبدل وتطور لكل أسلوب من أساليب البيان فيها . لقد لوحظ ابان العقد الثالث من هذا القرن في اللغة الألمانية تبدل كبير في أسلوب البيان الرسمي وفي الأسلوب الصحفي بسبب ما طرأ من تبدل على المجتمع في ظل النازية . فلقد نشأ اذ ذاك بيان خاص مصطنع رعاه اللغوي الألماني ف . كلمبرر V.Klemberer بالرمز L. T. I. Lingua Tertiae ImPeriae (١) .

وفي تلك الفترة لم تتبدل أساليب البيان الفرنسية التي كانت تؤدي مقاصدها المؤتلفة تبدلاً جذرياً بالتنويه. لذلك لزم أيضاً الانتباه للعلاقات المتبادلة بين بنية الأساليب من جهة وتطورها من جهة ثانية في اقامة نظرية الترجمة الأدبية . حتى اذا تهيأ تبيان تلك العلاقات استيسر به عمل المترجم .

نعم ! ان كل مترجم لابد له من أن يوازن بين أساليب اللغات التي يمارسها : بيد أن النظرية المبنية على أساس التحليل العميق لخصائص الأساليب وعلى الموازنة العلمية بينها قد تعصمه من مخاطر الزلل وابتسار الأحكام واعتساف التعميم . وهكذا تلزم للمترجمين دراسة نظرية الترجمة لزوم دراسة الأدب وفن الشعر والعروض والقافية وأمثالها للشعراء والكتاب . وتأتي الموازنة في علوم البلاغة ومقارنة الأساليب ركناً تقوم عليه نظرية الترجمة تلك .

إن تلك الموازنة لم تحظ دائماً بالعناية التي حظي بها علم اللغات، وإن كنا نجد ملاحظات طريفة ومفيدة عند بعض المفكرين والأدباء في ذلك المضمار ولاسيما عند المترجمين الروس. ولكن تلك الملاحظات كانت من ثمرات الخبرة والتجربة لا من ثمرات الدراسة العلمية الواسعة المتوطدة . يسأل دستويفسكي مثلاً في كتابه « يوميات الكاتب » (١٨٧٦) : لم يمكن ترجمة كل أثر أدبي فرنسي الى اللغة الروسية، وتمتنع ترجمة آثار غوغول الى الفرنسية ؟ وكذلك بوشكين تتعذر ترجمة أكثر آثاره. وأحسب أن لو ترجم كتابه « قول الكاهن أفاكوم » لكانت الحصيلة بربرة مختلطة أو لم تكن على الأصح شيئاً ما » . يطرح دستويفسكي هذه الاسئلة ثم يحاول ان يجيب عنها فيقول : « ربما كان من المجازفة دعوى

---

(١) أي اللسان الثالث الآمر . والثالث ثالث المتكلم والمخاطب وهو عادة الغائب . وهذا الغائب هنا هو المتسلط النازي .

أن الفكر الأوربي أقل تمايزاً وأكثر انطواء وأشد خصوصية من الفكر الروسي مع أن الفكر الأوربي قد أتيح له تعبيراً أكمل وأصفى مما أتيح للفكر الروسي . وإذا كانت هذه الدعوى لا تخلو من المجازفة جاز التنويه على الأقل تنويهاً ممزوجاً بالأمل والبهجة أن روح اللغة الروسية بدون ريب متنوع ثري متعدد الجوانب كليّ إذ عرف حتى في أشكاله التي لا تزال غير راسخة أن يعرب عن كنوز الفكر الأوربي وعن أفضل نموذجاته . وإنا لنشعر انه نقلها بدقة وأمانة » .

فكرة دستويفسكي هذه عامة لم يعللها تعليلاً لغوياً ، بل شادها على ما يتصوره عن « الروح الشعبية الروسية » بيد أن مؤلفين آخرين عالجوا قضية الموازنة بين الفرنسية والروسية معالجة أكثر استناداً الى صعيد الواقع . كذلك شغلت هذه الموازنة المؤلفين الفرنسيين الذين نقلوا بعض الآثار الأدبية الروسية الى الفرنسية والذين درسوا الأدب الروسي في نصوصه الأصلية لامترجمة وآراء ميريمي Merimée ، وهو من ألمع من نقل عن الروسية الى الفرنسية طريفة شائقة . لقد استخرج من دراسته اللغة الروسية أن هذه اللغة غنية جداً الى حد الإفراط . وغناها هذا قد يدفع الكاتب الى تذوق اللغة لذاتها اي الى مجرد جمال الأسلوب.

وقد حاول ميريمي في بحث له عن غوغول وفي غيره من البحوث أن يوازن بين سبل تعبير اللغتين ويقدّر مزايا تلك السبل الفنية وثراءها، وقد كتب ملخيور دوفوغوي Melchior de Voguë كتاباً عن «الرواية الروسية» ١٨٨٦، فكان في رأيه عن اللغة الروسية متفقاً مع ميريمي، عقد في كتابه فصلاً عن بوشكين فنوّه بذلك « اللسان الماسي » الذي يمتنع نقله إلى لغة أخرى . وهو يورد نصاً لبوشكين من رسالة له بعثها الى غولتزين Qolaytziue فيؤيده فيما ذهب اليه الشاعر من تعذر نقل الشعر الروسي الى الفرنسية وذلك « لايجاز لغتنا — على حد تعبير بوشكين — إيجازاً لا يتناهى » ، ومن المناسب الاشارة الى ان فوغوي يعتبر أن ترجمة الشعر عامة أمر مستحيل ولا سيما الشعر الروسي . وربما كان رأيه هذا متحصلاً عن جهوده التي أخفقت في ترجمته « عن اللغة التي هي أكثر لغات أوربة شاعرية الى أقل تلك اللغات شاعرية » على حد تعبيره .

ولقد تأمل بعض الكتاب الفرنسيين منذ حين قضية الموازنة بين اللغتين الفرنسية والألمانية . ولما كتبت مدام دوستايل Staël كتابها عن ألمانية « Del' Allem agne» خصصت صفحات كثيرة لموازنة بين اللغتين في خصائصهما اللغوية وفي أساليبها. ولقد تأثرت بآراء همبلت التي سلف الكلام عليها . فهي ترى ان اللغة هي الظرف المادي

للروح القومية . وبهذا الاعتبار تقايس بين خصائص اللغتين وسبل التعبير فيهما ، أما اللغة الألمانية فهي في رأيها « أكثر ملاءمة للشعر منها للنثر ، والنثر المكتوب منها النثر الملفوظ » ثم ان الفرنسية أسوغ لتصوير المجتمع، والالمانية أطوع في تصوير الطبيعة. وهي ترى أيضاً ان الفرنسية ليست مهيأة لترجمة الشعر الألماني ، ولكن هذه القاعدة لاتشمل جميع الآثار الشعرية الألمانية ، بل ثمة ما يستثنى . فقصيدة « كسّندر» لشيلر قابلة للترجمة ، على حين قصيدة «الناقوس» ممتنعتها . ولقد ترجمت مدام دوستاييل نفسها طائفة من القصائد الألمانية (أحاديث فاوست بينه وبين نفسه مثلاً) . ولكنها مع ذلك تنوّه بتعذر ترجمة تلك القصائد مبدئياً . وهي تؤكد الفروق في سبل التعبير اللغوية والتصورات القومية الفنية والعادات المأثورة الجارية . وترى في صدد ذلك أن الفرنسيين ليس عندهم « لغتان : لغة النثر ولغة الشعر كما هي الحال عند أغلب الشعوب ، وأن مراتب الألفاظ في هذا الشأن كمراتب الناس اذا زالت هذه بينهم أدى ذلك الى خطر سقوط الحشمة . »

وبالجملة فان كثيراً من الكتاب تفكروا ملياً في مشكلات الترجمة وما تقتضيه من موازنة بين اللغات والأساليب والآداب . ولكن آراءهم التي أبدوها، بعضها كما رأينا لا يعتمد على نظرية علمية بل هي خوالج أوحت بها تجاربهم وأذواقهم الفنية . اما النظرية العلمية فينبغي ان تقوم على برهانات تتصل بفقه اللغة وغيره . ولم يعمد الادباء والباحثون حتى الآن الى بناء مثل هذه النظرية ولا الى تأليف أعمال منظمة تبحث في أساليب اللغات وتوازن بينها .

الشكل الثالث للموازنة في علوم البلاغة يضم مقايسة الأساليب الأدبية المتوازنة ، أو بعبارة أوضح مقايسة الأساليب في مضمار لون أدبي مسمّى . حسْبُنا هنا أن ننوه بهذا الموضوع مجرد تنويه لأن معالجته تقتضي جملة من البحوث الواسعة الضخمة التي تقصد الى دراسة التشابه والاختلاف بين الظواهر الادبية التي تنتمي الى غرض واحد أو تتزيّا بزي واحد . يمكن مثلاً مقايسة الأساليب البيانية للفن الاتباعي (الكلاسيكي) والابداعي (الرومنسي) أو العاطفي في اللغة الروسية والألمانية والفرنسية والانكليزية او غيرها . وكذلك مقايسة

وسائل البيان بين الأغراض الشعرية في ميادين الآداب المختلفة .

وهنا نصل الى قضية الموازنة في فن الشعر أو البيوطيقي، وهي فرع من فروع الموازنة في علوم البلاغة ، ولابـد منها في رفع أركان نظرية الترجمة . لقد ندر أن درست الصلات والأواصر المتبادلة بين فنون الشعر في الآداب المختلفة ، والرأي السائد في الوقت الحاضر أن ليس ثمـة أصول مقررة تخول نقل القريض وما يشتمل عليه مـن قواعد التقطيع والعروض من أدب الى آخر بدون مجانفة أو تعسّف أو خطأ ، ومع ذلك فقد بدأت مقايسة فنون القريض في روسية بأعمـال رومـان جاكبسون Roman Jakopson ولاسيما بكتابه « الشعر التشيكي وموازنته بالشعر الروسي » (١٩٢٣) . يقول المؤلف في مقدمة الكتاب انـه يعالج القريض التشيكي ومـا يميّزه مـن فنون القريض الاجنبية ولاسيما القريض الروسي. وان كتابه ليس إلا « طليعـة لبحوث المقايسة بين ضروب الايقاع». ولقد تطورت دراسات فقه اللغة السوفياتي في هذا السبيل بأعمال ف. زيرمنسكي V.Zhirmounsky وقد قابل أندري بيـلي André Biely في صفحات حصيفة بين الشعر الروسي والشعر الألماني . ولا بد هنا من الاشارة الى علماء آخرين شقوا الطريق الى هذا الميدان مثل ب . توماشفسكي B.Tomachevoki و ي . تنيانوف J. Tynianov و ل . تيموفييف L. Timoféév . ان دراسة القواعد التي تتبع في ترجمة الشعر ينبغي أن تولي التباهها الميراث القومي في كلتا اللغتين، وأن تمارس تحليلا شـاملا منظماً للميراثين وتقابل بينها . لقد تطور الشعر الروسي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر حين كان على صلة وثيقة بالشعر الفرنسي. وعلى الرغم من ذلك الاتصال الوثيق جرى الأدباء الفرنسيون على ترجمة الشعر نثراً وجرى الأدباء الروس على ترجمته شعراً، وبذل الشعراء الروس قصارى جهودهم منذ تردياكفسكي Tredia Kousky في نقل القصائد الأجنبية الى صيغ شعريـة تناسب صيغها الأصلية . ولم يكتفوا بالمعاني والمضامين وحدها ، بل التبهوا في الترجمة الروسية الى خصائص النص الأصلي جميعها.

والآن نسأل مـا هي الفروق الأساسية في نظامين للقريض قرّبت بينهما الترجمـات الممتازة الـتي صنعها سومـاروكوف Soumarohorv وكريلوف Krylov وبتيوشكوف Batiouchkov وبوشكين Pouchkine ثم الذين أتوا بعدهم من أمثال بنيدكتوف Bénèdictov وكورتشكين Kourotchrine وأننسـكي Annensky

لقد حاول فريق من الباحثين أن يردوا تلك الفروق الى فقر اللغة الفرنسية

بالنسبة للغة الروسية في قلة بروز الإيقاع وعدم وضوحه وفي الضيق الذي يصيب القوافي. ولكن هذا التعليل غير صحيح، إذ كانت اللغـــة الفرنسية لها وسائلها الايقاعية الخاصة التي تختلف عن الوسائل الايقاعية في اللغة الروسية وكذلك اللغة الألمانية. ويتسع تفاوت ألوان الايقاع أمام الشاعر الفرنسي اتساعاً كافياً لكي يتغلب على ما قد يعترض له من عقبات في صناعته الفنية.

ومن الأدلة على صحة ما أوردناه أن الفرنسيين قد يتنكبون عما درجوا عليه من عُرف في ترجمة الشعر، فيترجمون الشعر شعراً (مثلما فعل الكسندر دوما في كتابه «سياحة في ربوع روسية» « Voyage a travers la Russie » حيث ترجم بعض أشعار بوشكين.). على أن غالبية الباحثين الفرنسيين في الوقت الحاضر يعللون جميع العقبات بامتناع ترجمة الشعر واستحالتها لمجرد أنه شعر. ولا يكشف عـــن أسباب تلك الفروق الواردة آنفاً الا التحليل التاريخي وهي أسباب ترجع الى صفات المذهب الايقاعي الادبي الفرنسي في القرن السابع عشر. وحسب القارىء ليتحقق ذلك أن يقرأ أو يعيد قراءة مؤلفات بوالو Boileau النظرية التي فيها نصيب ضخم من الجدال والمحاجّة. وتتلخص نظرية بوالو في نقطتين: الأولى تمس الاتجاه الفني العام، والثانية تتضمن مناقشة وجدالاً. وخلاصة الأولى أن الشعر في رأي بوالو نثر مزخرف ومبهرج وأن ليس بين النثر والشعر من فرق أساسي. وخلاصة الثانية أن شعراء اليونان والرومان بلغوا ذروة الكمال وأن ترجمة آثارهم ترجمة جيدة معناها نقل مزاياهم التي تفرّدا بها. ومع ذلك إذا عمد شاعر فرنسي فترجم شعراً قديماً بشعر ما جعل هذا الشعر ينسجم مع ذوق عصره الحديث وانضوى بذلك إلى شارل بيرو Charles Peuawlt الذي كان يفضل المحدثين على القدماء في معركة القديم والحديث.

إن تلك النظرية الاتباعية الفرنسية في ترجمة الشعر نثراً توكدت خلال قرون. ويجدر هنا أن نلاحظ أن فن الترجمة الشعرية كان شديد المحافظة على عرفه وعاداته.

وقد جنح المترجمون الى أن يقتفوا تلك العادات والعرف. ولما ترجمت مدام دوستايل في كتابها « عن ألمانية » قصائد لغوتي وشيلر ترجمتها نثراً فنهجت ما رسمه بوالو من نهج في الترجمة، وإن كانت تخالفه في الآراء الفنية الجمالية . وكذلك لما دافعت إلسا تريولي Elsa Triolet (١) عن ترجمة أشعار مياكفسكي Maïakovsky شعراً حراً غير مقفى كانت تسلك النهج نفسه .

هذا كله يفضي بنا إلى أمور تتمم بحثنا هي ما يأتي :

١ – ليس من الدقة القول إن الفرنسيين يترجمون الشعر نثراً عادياً، ذلك أن النصوص المنثورة التي تحصل بترجمة الأشعار من لغة الى أخرى تنأى من الوجهة الجمالية عن مجرد النثر العادي . ويصح القول ان الفرنسيين أنشؤوا أسلوباً أدبياً جديداً هو الشعر المنثور له خصائصه الفنية . وهو قد يستثير ابداعاً شعرياً أصيلا (كقصيدة شاتوبريان Chateaubriand المنثورة المسماة Les Natchez وكقصائد لتريامون Lautréamont التي بعنوان Les Chauts de Maldoror .

٢ – عمد الشعراء والباحثون الفرنسيون منذ حين الى تجاوز ماجروا عليه في الزمن السالف البعيد من عرف وقواعد غدت جامدة وطفقوا يلتمسون دروباً جديدة . فهم يريدون أن يجعلوا اللغة الفرنسية وعروضها يستجيبان لترجمة الشعر الأجنبي . لقد ترجم أندري مينيو André Meynieux قصائد بوشكين كلها مستعملا ضرباً من البحور الشعرية لاقافية فيه يحوّل الانتقال من الوزن التفعيلي الى الوزن المقطعي . وكذلك إلسا تريولي لما ترجمت مياكفسكي تجاوزت قواعد العروض الفرنسي .

على أن بعض الباحثين في العصر الحاضر يسوّغون ترجمة الشعر نثراً منوّهين برأي غوتي في كتابه « الشعر والحقيقة »، حيث يقول : « أحترم الايقاع وكذلك القافية . بها يكون الشعر شعراً . بيد أن العمق نفسه والابداع الأصيل والثقافة الحقيقية هي ما يبقى من الشاعر بعد أن يُترجم شعره نثراً . عندئذ يمكث المضمون الخالص

(١) إلسا هذه زوجة الشاعر الفرنسي أراغون وقد تغنى بها في اكثر قصائده وله ديوان بعنوان « مجنون إلسا » جرى في تسميته على محاكاة لقب « مجنون ليلى » . فهو قد اطلع على كتاب عبد الرحمن جامي آخر شعراء الفرس الكبار الذي عنوانه « مجنون ليلى » ، وقد ترجم هذا الى العربية .

الصرف . فاذا غاب هـذا المضمون برز يبرج الشكل أمام أبصارنا ، واذا حضر أخفاه وطواه . »

ان غوتي يتحـدث هنا عن ترجمات شكسبير وهوميروس عن الشعر الغنـائي العاطفي . ذلك أن الشاعر الألماني الكبير كان يدرك تمام الادراك العلائق الوثيقة الخاصة بـين الشكل والمضمون في الشعر الغنـائي العاطفي الذي يجوز لنا أن نصفه بما وصف به غوتي نفسه الطبيعة حين قال :

Natur ist Weder Kern
Noch Shale
Alles ist sie mit einem Male
(Allerdings)

إن الطبيعـة ليسـت لُبّـاً ولا هي قشرة
وإنمـا هي كلٌّ موحـّـدٌ بالفطرة

النقد الأدبي فعالية مستقلة أم تابعة ؟

الدكتور حسام الخطيب

هل النقد الادبي فعالية مستقلة بذاتها لها قوانينها الداخلية الخاصة ولها قدرتها على التأثير الايجابي في الانتاج الادبي ، أم أنه مجرد فعالية تابعة تقتصر مهمتها على الوساطة بين فعاليتين اخريين هما الخلق الادبي من جهة، والتذوق من جهة أخرى ؟

مما لاشك فيه أن هذا التساؤل ليس مما يجاب عليه بنعم أو لا . وأقصى مايستطيع المرء في مجال معالجته أن يبرز مؤشرات ترجيحية باتجـــاه هذه النظرة أو تلك . وستظل هذه المسألة مثار خلاف مستمر ، شأنها في ذلك شأن العديد من المسائـــل الأدبية كالشكل والمضمون والهدف والوسيلة وغيرها .

* * *

ولا بد للمرء من أن يعترف بادىء ذي بدء أن مفهوم النقد الادبي حتى مطالع العصور الحديثة على الأقل ظل ينطوي على مسلمة مشتركة ، وهي ان النقد فعالية تابعة يقوم عملها على الشرح والتفسير والمقارنة واصدار الاحكام ، أي على نوع من الوساطة بين فعالية الخلق الادبي وفعالية التـــذوق ، وليس في كتابات الاقدمين مايشير الى أية نواح ايجابية في مفهوم النقد الادبي مثل خلق القيم الفنية والفكرية أو خلق جو مناسب لتوجيه الانتاج – على الاقل – اعادة خلق العمل الادبي ذاتــه . ومن الواضح أن كتاب (الشعر) لارسطو – الذي ظل دستوراً نقدياً لاوروبا حوالي عشرين قرناً من الزمان – حُمّل من القيمة التشريعية والنظرية أكثر مما يحتمل ، وفهمت آراؤه على انها تشريعات تكنيكية ، ولذلك كان له تأثير معكوس في الأدباء الذين حاولوا ان يطبقوا ماورد فيـــه من آراء تطبيقاً حرفياً ببغاوياً . وبوجه عام كانت القواعد التكنيكية التي أتى بها المشرعون الكبار من النقاد ، مثـــل ارسطو وهوراس ولونجينوس وبوالو وألكسندر بوب ذات أثر كبير في كتاب الصف الثاني ممن دون ؛ أمـــا ادباء الصف الاول ، أما الادباء العباقرة من امثـــال دانتي وشكسبير وسيرفانتس فانهم مالوا الى اطلاق انتـــاجهم الفني من قيود القواعد المرسومة سلفاً وتركوا لموهبتهم أن تبدع حسب قوانينها الداخلية . ان الادباء العظام – في العصور القـــديمة – صدموا عصرهم دائماً بتجاوزهم للتشريع النقـــدي السائد ، وقلما وجد في النقاد المعاصرين لهم من استطاع أن يفتق الطاقات الفنية الكامنة في انتـــاجهم أو – على الاقل – أن يفسر انتاجهم بعمق ، أي أن النقد القديم أخفق ازاء الروائع الادبية الاولى حتى في مجال الوساطة بين فعالية الخلق وفعـالية الذوق . وحتى نهاية القرن الثامن عشر كان بالامكان تقبل نظريات مثل نظرية (النسبية التاريخية) لهردر التي تتضمن تحييداً واضحاً ، ان لم يكن تعطيلاً للنقد الادبي ، ذلك انها تحتم عليـــه أن يتحامى المعـــايير المطلقـــة التي تستهدف كشف الاخطاء والعيوب وتطالبه بتبني معايير نسبية مشتقة من طبيعة الادب في بيئـــة خاصة . ان هردر ينفي الجانب التقييمي من

النقد ويقصر وظيفته على التعاطف مع الأدب ومحاولة اعطائه المسوغات والكشف عن تطوره منذ نشأته الى تمام تكوينه بحيث يؤمن الناقد أن كل مـا كان في تاريخ الأدب هو نفسه ما يجب ان يكون(*) .

ويخبرنا تاريخ النقد باستمرار — عنـد العرب والاوربيين على السواء — أن النقد الأدبي لم يستطع أن يطرح أية قيم أو معايير أو نظريات متجاوزة أو سابقـة للانتاج الادبي في فترة ما ، وهكذا يمكن القول ان النقد الادبي ظل حتى مطالع العصور الحديثة فعالية سلبية تابعة لاتجـاه الانتاج الادبي وطبيعته ومستواه . والناحيـة الوحيدة ذات الطابع الايجابي في ممارسات النقد القديم، وهي سبك القواعد وتأطير الأطر ، كانت في مجمل تأثيرها ذات طابع سلبي لا ايجابي؛ بمعنى انها أسهمت في تجميد المواهب وتقنين الابداع والحكم بالحرمان الادبي على عشرات المواهب التي لم يسمح لها غناهـا بأن تبدأ ممارساتها الأدبية من خلال الأطر السائدة ولم يكن لها من القوة الذاتية ولا من مواتاة الظروف الاجتماعية ما ساعدها على أن تخترق الجدار الصوتي للأطر وأن تفرض نفسها على الجو الأدبي كما فعلت العبقريات العظيمة .

* * *

على أن العصور الحديثة شهدت تغيرات مهمة في تحديد مكانة الفعاليات النقدية ، ومنذ القرن الثامن عشر ظهرت بوادر هذا التغير واتخذت هذه البوادر طريقين متباينين .

آ — التغير بفضل تأثيرات خارجة عن النقد الادبي نفسه .

وقد بدأ هذا الأمر بمحاولات الفلاسفة الاوربيين الكبار الإدلاء بآرائهم النظرية في الفن (والنقد تبعاً لذلك) ابتداء من كانت الى شيلر الى هربرت الى سبنسر الى دور كهايم الخ.... ثم ظهرت محاولات لقلب النقد الى « نظام » عن طريق تطبيق نظريات فلسفية . وفي بادىء الأمر تجلتى نوع من التوق الى اليقين العلمي في «المجموعة الأدبية» لسانت بوف الذي تصور الناقد (عالم نبات العقول) . وكان (تين) أول من حاول أن يؤسس « نظاماً » آثر ان يسميه (المنهج) وبناه على الحتمية ، فكانت هذه أول محاولة لاستبدال معيار علمي غير شخصي بالمحاكمة الشخصية ، اذ عمد (تين) الى اعفاء الناقد من عنصر المسؤولية الفردية ، وفي (العرق والوسط واللحظة) من المحتوى العلمي ما لا يبقي مكاناً للتذوق الطبيعي والرؤية الصافية، ولكنه في الوقت نفسه يبقي الناقـد من

---

* انظر ايضاح هذه النظرة في محاضرة الدكتور حاوي بعنوان النقد الأدبي، من منشورات معهد التربية (اونروا — يونسكو) ، بيروت ، حزيران ١٩٦٦ .

الفعالية اكثر بكثير مما سمحت به نظرية هردر .

ب – التغير بفضل الممارسات الادبية والنقدية ، أي التغير من الداخل .

ويعد الشاعر الانكليزي كولردج رائد هذا التغير وقد حملت آراؤه النقديةولا سيما في كتابه Biographia Literaria محاولة لصياغة اتجاه نقدي مبني على المصالحة بين الفلسفة والدين والشعر وشكلت نظريته في « الوحدة العضوية » وتفسيراته للوحدة الدرامية عند شكسبير منطلقاً من أهم منطلقات النقد الحديث . وبعد كولردج أخذت تتبلور مواقف نقدية تشير الى اتجاه الفعالية النقدية نحو الايجابية والاستقلال ، وأسهمت المدارس الادبية الجديدة ونظرياتها النقدية (الرومانتية والرمزية) في بلورة هذا الاتجاه ، وكان لاسهام شعراء ناقدين مثل بودلير أثر حاسم في هذا المجال ، وفي الخامسة والعشرين من عمره (حوالي منتصف القرن التاسع عشر) بشر بودلير بأن « النقد يجب ان يكون متحيزاً ومتحمساً وسياسياً أي نابعاً من وجهة نظر خالصة ، ولكنها وجهة نظر تفتح أوسع الآفاق » . وقد أكد بودلير على عدة مسائل حيوية دخلت فيما بعد في صميم فعالية النقد وأسهمت في استقلالها ، أهمها أن الناقد ليس مراقباً بل « صاحب رؤى » و « خالق قيم » . ولقد عرض بودلير رأيه في مواهب فيكتور هيغو الحقيقية بطريقة مدهشة جداً ، وليس من الضروري ان تكون مصيبة ، كذلك وضع يده على مواطن القوة الحقيقية عند بلزاك . وفي رأي أحد النقاد الفرنسيين أن « بودلير هو الذي خلق بالفعل قيمة (بلزاك) بأن بيّن بصورة قاطعة كيف يجب ان يقرأ » .

وفي عصرنا الحاضر تتضارب الاتجاهات النقديةوتتنوع تنوعاً يؤدي بالمرء الى التردد في وضع النقد الأدبي الحديث والنقد الأدبي القديم تحت اسم واحد وهو النقد الأدبي . ومنذ مطلع القرن العشرين رأى كثير من النقاد ضرورة التفريق بين النقد القديم والنقدالحديث ،واعتبرالنقادالانكليز بوجه خاص كلمة « النقد الجديد New Criticism » مصطلحاً ذا دلالة خاصة ، وقد قبل الشاعر الانكليزي ت. س اليوت هذا المصطلح بل علق عليه بقوله : « إن مصطلح النقد الجديد » يستعمل غالباً من قبل أناس لايدركون مدى التنوع الذي ينطوي عليه ؛على أن رواجه يعني فيرأيي اعترافاً بان أبرز النقاد في أيامنا هذه ، مهما اختلف كل منهم عن الآخر ،يختلفون بمجملهم في بعض النواحي ذات الشأن

عن نقاد جيل سابق » . » ومن الواضح أن ت . س . إليوت يتحدث هنا عن نقد جديد كما يتحدث عن نقاد جدد ؛ وفي مكان آخر من محاضرته « حدود النقد الأدبي » التي اقتبس منها القول السابق يجعل كولردج نقطة الانعطاف التي انبثق عنها النقد الجديد . وفي فرنسا لا يختلف الأمر كثيراً ، فمثلاً يشير مجلد عن النقد الأدبي أصدرته قبل سنوات سلسلة (كوسيج Que sais-je) المعروفة الى النقد الذي كتب قبل القرن التاسع بعبارة ماقبل التاريخ .

وبالنسبة الى النقد العربي يمكن التأكيد على أن الهوة بين القديم والحديث أشد اتساعاً وأبعد غوراً ، ومن الصعب جداً اعتبار الكتابات النقدية لكتاب مثل محمود أمين العالم وغالي شكري وحسين مروة وميخائيل نعيمة ومحيي الدين صبحي وعبدالمحسن طه بدر وغيرهم سليلة مناهج الآمدي والجرجاني وحازم القرطاجني، فبين الفريقين بون شاسع غير ناتج فقط عن اختلاف الثقافة النقدية والموقف النقدي والمنهج . ان البون ناتج – بالدرجة الاولى – عن اختلاف في طبيعة المادة المنقودة وصيغها وطرائقها الفنية .. ذلك أن النقد العربي القديم كان مشغولا بنوع واحد فقط من الفعاليات الأدبية التي تشغل بال النقد الحديث اليوم – وهو الشعر ، والشعر الغنائي على وجه التحديد ، يضاف اليه طبعاً بعض الأشكال النثرية التي تحدث عنها نقاد مثل قدامة بن جعفر وابن الأثير. أما نقادنا اليوم فهم إزاء مادة جديدة متنوعة فيها القصة والرواية والمسرحية وأنواع من الشعر لم يعرفها أدبنا القديم . وكل تلك الأنواع الأدبية نجمت عن تطور الحياة العربية والآداب العربية ، وليس في نقدنا القديم ما يسعف الناقد الحديث اسعافاً مباشراً في مجال معالجة قسم كبير من الآثار المعاصرة .

* * *

هناك شيء جديد اذن في النقد . لم يعد الناقد (وسيطاً) سلبياً يحاول ان يشرح بأمانة مضامين وايحاءات الأثر الأدبي من زاوية مقاصد مؤلفه، بل أصبح الناقد (يعيد خلق) الأثر الفني ويعطيه من ثقافته ومن رؤياه الشخصية ومن ذوقه الشيء الكثير وربما قدمه كشيء جديد نسبياً . ان « هاملت » عصرنا غير « هاملت » التي كتبها شكسبير في

* Eliot, T. S., « The Frontiers of Cniticism, » — in English Critical Essays — Twentieth Century, second senies, G.B.1958, P 34 ·

مطلع القرن السابع عشر . وبعد أن يطلع الانسان على عشرات الأضواء التفسيرية والتحليلية التي ألقاها النقاد على هذه المسرحية يجد نفسه إزاء أثر آخر لايمكن أن يكون مطابقاً للأثر الذي وضعه شكسبير في ظروف اجتماعية وثقافية وفنية معينة . ان «هاملت» اليوم تؤلف معادلة جديدة عناصرها :

١ – « هاملت » شكسبير .

٢ – التراث النقدي خلال ثلاثة قرون وهو تراث يمثل حصيلة تطور الثقافة والذوق الفني .

٣ – زاوية النظر الخاصة أو المذهبية التي تسلط على المسرحية .

ولكن النقد الحديث لا (يفتئت) برأيه على الأعمال الأدبية القديمة فحسب . انه اصبح من الاستقلال والثقة بالنفس على درجة عظيمة تؤهله لأن يتولى تفسير العمل الفني واستخراج معان معينة منه قد تكون غائبة عن المؤلف نفسه ، أو ربما كانت لاتتفق مع وجهة نظره . واذا صح أن المتنبي كان يفزع الى ابن جني ويحيل النقاد عليه من أجل تفسير بعض أبياته أو تخريج بعض استعمالاته اللغوية « ابن جني أعلم بشعري مني » فان ذلك يدل على أن المفهوم النقدي للشاعر العربي العظيم وناقده كان يحمل بذور المواقف النقدية الحديثة . والادباء في عصرنا الحديث – على اي حال – ربما كانوا أميل الى اليوم بهذا الاستقلال الذي تسببه النقد الادبي الى نفسه بحيث نصب نفسه « وصياً » على العمل الادبي متجاوزاً بذلك مهمة (الوسيط) السلبية ، حتى اصبح تدخله (يولد) شيئاً مختلفاً تماماً عما يفهمه المؤلف من التاجه . وهناك واقعة نقدية معاصرة ربما كانت خير مثال يوضح هذه الظاهرة . فقد علق ستانلي هايمن على كتاب « أقنعة الحب » لمؤلفه روبي ماكولي بأنه قصة تخفي شذوذاً جنسياً خلف ستار من العلاقات الجنسية الطبيعية ، واشار الى أن تحويل بعض الاسماء النسائية في القصة الى اسماء مذكرة يمكن أن يساعد على اظهار المعنى المقصود من القصة . ولن يحتاج ذلك الى جهد كبير بسبب التقارب الشديد بين التذكير والتأنيث في اسماء الشخصيات الرئيسية ، اذ اعتبر الناقد هذا التقارب علامة على رغبة المؤلف في مساعدة القارىء للوصول الى سر القصة . وحين قرأ المؤلف هذا التأويل سارع الى انكاره وأصر على أن القصة خالية من الشذوذ الجنسي ومن المعاني التي أوردها الناقد .. وقد رد عليه هايمن قائلاً : انه ليؤسفني أن السيد ماكولي يفضل – لأي سبب من الاسباب – أن يحرم نفسه من أن يكون كاتب القصة الشائعة المتشعبة التي قرأتها له ثم وصفتها للقراء ويختار لنفسه بدلاً من ذلك أن يكون كاتب القصة الهزيلة الفقيرة التي يصفها هو للقراء ،

وليس السيد ماكولي أول قصاص انتج نتاجاً ادبياً خيراً مما يعلم وخيراً مما يريد أن يسلم به ، ولعله لن يكون آخر قصاص في ذلك . ولست على استعداد للفرار من ميدان القراءة النقدية لقصة من القصص كلما هاج في وجهي مؤلفها مصراً على أن قراءتي لقصته لم تكن هي قراءته لها » .(*)

وفي العصر الحديث ، أكثر من أي عصر مضى في تاريخ الانسانية ، يسهم النقاد اسهاماً مباشراً في خلق ذوق العصر ؛ اذ لم تعد مهمة الناقد مهمة لاحقة فحسب بل أصبح قادراً على صياغة الذوق لأن المؤلفات الجيدة انما تنتشر بعد أن يعطيها مباركته . وكذلك يجري تذوقها من خلال الخط الذوقي الذي يفتح لها أبواب الشهرة . وفي بلاد مثل انكلترا أو أمريكا أو فرنسا يتحكم النقاد تماماً بمصير العمل الفني سلباً أو ايجاباً ، وبمجرد ظهور أي عمل فني يتولى مراجعو الكتب تقديمه للقارىء الذي تواجهه يومياً عشرات الكتب الجديدة ويجد نفسه مضطراً لقراءة الكتب التي يوصي بها المراجعون ونبذ الكتب التي يدينونها . والملحق الأدبي للتايمز في بريطانيا مثلاً يتحكم تحكماً واضحاً بمصير المؤلفات الأدبية ؛ أما في أمريكا فالوضع يكاد يصل الى مرتبة الوصاية الكاملة.

اذ أن مراجع الكتب يقدم مراجعاته لأكثر من صحيفة واحدة ؛ وهناك مراجعون يكتبون لعشرات الصحف ويمارسون ديكتاتورية واضحة على أذواق القراء .

فاذا أضفنا الى ذلك أن النقد الحديث يقوم بدور رئيسي في تفسير وبلورة الجانب الأدبي من النظريات الفلسفية الجمالية والمذاهب الفكرية من جهة ، وفي الربط بين الانتاج الأدبي والاتجاهات المذهبية التي توجه الفكر والحياة في عصرنا الحاضر من جهة أخرى، تبين لنا أن مسؤولية الناقد تتجاوز اليوم مسألة الوساطة السالبة الى مسائل أخرى ايجابية ذات طبيعة توجيهية أو إبداعية . ومنذ مطلع هذا القرن أحس اديب عربي موهوب ـ هو ميخائيل نعيمة ـ بهذا التغير في مهمة النقد ، ونص في مقاله البديع « الغربلة » على مسؤوليات الناقد الايجابية باعتباره (مبدعاً) و (مولداً) و (مرشداً) ، ويحلو للمرء أن يتذكر ثانية بعض ما كتبه نعيمة حول هذا الموضوع :

(*) رواها د. زكي نجيب محمود في مقال له بعنوان « النقد .. قارىء لقارىء » مجلة الفكر المعاصر ، القاهرة ، ديسمبر ١٩٦٦ .

« إذا لم يكن للناقد من فضل سوى فضل رد الأمور إلى مصادرها وتسميتها بأسمائها لكفاه ذلك ثواباً. إلا أن فضل الناقد لا ينحصر في التمحيص والتثمين والترتيب، فهو مبدع ومولد ومرشد مثلما هو ممحص ومثمّن ومرتب.

هو مبدع عندما يرفع النقاب في أثر ينقده عن جوهر لم يهتد إليه أحد حتى صاحب الأثر نفسه . . . . » (*)

وفي العصر الحديث لم يعد ممكناً إنكار هذه الحقيقة. ومنذا الذي يستطيع أن يصف ناقداً مثل جورج لوكاتش بأنه ناقد سلبي وبأن الحصيلة التي أتى بها تدخل في مجال (الوساطة) أو (الفعالية السلبية). ففي مجال النقد النظري كان جورج لوكاتش هو الذي بلور مفهومات الواقعية الاشتراكية وخططها وجعل منها «نظاماً» نقدياً، وفي مجال النقد التطبيقي كان هو الذي أعاد فهم حصيلة الأدب المعاصر كله من خلال المفهوم المادي للتاريخ، وربما كانت المعاني التي وجدها لوكاتش في (الأم) لمكسيم غوركي أبعد بكثير مما خطر لغوركي نفسه ، أما النموذج الثوري الذي « خلقه » لوكاتش من أم العامل بافل فقد تجاوز بالتأكيد رؤية المؤلف نفسه (*).

إن إفراد جورج لوكاتش بالذكر لا يعني أنه الناقد الوحيد الذي اتصف إنتاجه بالإبداع . إن النقاد المعاصرين الكبار ، سواء منهم من كان النقد همه الأول مثل لوكاتش وريتشاردز وليفيس وتريلنغ وغيرهم ، أو من كان النقد بعض همومه مثل ت. س. إليوت ، وجان بول سارتر ولونا تشارسكي وإرنست فيشر ، هم الذين يبنون الثقافة الذوقية لعصرنا المتحضر ، ومن خلال ما نشروه من تحليلات وأفكار ونظريات يستطيع القارىء أن يتذوق النتاج الأدبي ويميزه . وأهم من ذلك طبعاً ان أدباء أي جيل ينبعون من بين صفوف القراء الشباب الذين ينشأون حسب تراث ذوقي معين يكون للنقاد في صنعه إسهام لا يقل كثيراً

(*) نعيمة ، ميخائيل : الغربال ، ط ٧ ، بيروت ١٩٦٤ .
(*) انظر بوجه خاص كتابيه : معنى الواقعية المعاصرة ، و دراسات في الواقعية .

عن إســـهام الأدباء . وبعكس هؤلاء الأدباء الجدد في إنتاجهم ذوق عصرهم النظري والعملي ، إن صح التعبير ، وقد يتجاوزونه وقد يلبســونه أثواباً جديدة ولكنهم ـ دون شك ـ يتخذونه أساساً ومنطلقاً .

* * *

على أن المرء حين يشدد على أهمية الفعالية النقدية وتأثيرها الايجابي مطالب بأن يظل ضمن حدود معقولة، وأن يحافظ على ذلـك التوازن الأبدي بـين فعاليتي الخلق الادبي والنقد . فالأدب بكل بساطة سابق للنقـد وسيظل هو الأصل . والنقد يستطيع أن يبلور النظريات ويمهد السبل لمفهومات معينة ويسهم في بناء ثقافة أدبية ذوقية وخلق جو للانتاج الأدبي ، ولكنه لا يستطيع أن يخلق شيئاً من لاشيء، إنه بحاجة دائماً الى النموذج الفني الذي يسمح للفعالية النقدية بأن تتجلى وتتألق . ان النقد لا يستطيع أن يصنع من الحبة قبة ولا من الجدول نهراً، كما أنـه لا يستطيع أن يخنق أريج عمل فني بديع أو أن يحجب التماعة نفس موهوبة . وربمـا كتب على النقد أن يظل أبداً أسير حتميـة لا تتبدل ، فمن الواضح أنه لا ينتعش ولا يزهو الا في أرض أينع نبتها وتدلت أغصان أشجارها ، أما في التربة الجدبة فليس يعيش نقد ولا نقاد .





الحكيم ناقداً مسرحياً

الدكتورة
عزيزة
مريدن

(توفيق الحكيم) * الذي أفنى زهرة عمره ، ومعظم حياته في تأليف المسرحية ، يفيض في آرائه النقدية عنها . وأول مـا يطالعنا في هذا المضمار قولهُ في رسالته إلى صديقه (أندريه) في كتابه (زهرة العمر) ، إذ يرى أن القصة التمثيلية أقربُ إلى دقة البناء من القصة المروية وهذا ما يعلل ايثاره لها . ولكن هذه الدقة تقتضي التغلب على العوائق والصخور التي تقف دونها ، فليس فن بناء المسرحية من السهولة ، بحيث يستطيع أي فنان أن يحذقه ويسموَ به بـل هو فن عسير ، أحبه ناقدنا لأنه عسير وزهده (في الفن السهل الذي لا يحتاج إلى مؤونة وتجربة ، وغوص ودرس)(١) .

(*) فصل من كتاب «آراء توفيق الحكيم النقدية » الذي يصدر قريباً .

(١) فن الأدب ص ١٤٠ .

فما هي هذه المؤونة المسرحية ؟ وما ميادين هذه التجارب والغوص والدرس ؟

يرى (الحكيم) أن أي مؤلف مسرحي في أوربا يعمل ، وقدمه راسخة فوق تجارب ألفين من السنين في أدب بلاده ، منذ العهد الإغريقي ، متضمنةً كل الأنواع والاتجاهات والابتكارات ، محاولة حل كل العقد والمشكلات الفكرية والفنية واللغوية والأدبية . أما في بلادنا ولغتنا وأدبنا ، فميدان التجربة ما يزال ضيقاً محدوداً في التأليف المسرحي ، (لأن أدبنا العربي لم يعترف بالأدب المسرحي قالباً أدبياً الى جانب المقامة والمقالة إلا منذ سنوات قلائل ، كما أننا لم ننقل الى لغتنا ما نقلناه من أدب المسرح ـ قديمه وحديثه ـ إلا منذ سنوات قلائل ايضاً ، فمؤلفنا المسرحي المعاصر ، ينهض إذن على فراغ أو شبه فراغ من تجارب قليلة ضئيلة ، لم ترسخ بعد في لغته وأدبه» (١).

ومن هنا حاول (الحكيم) سدّ هذه الثغرة ، فألف مسرحيات عديدة ، قسم منها استوحاه من المسرح الاغريقي مثل (أوديب وبراكساجورا ، وبجماليون) ، وقسم آخر استلهمه من القرآن مثل (أهل الكهف وسليمان الحكيم) ، وقسم ثالث من الف ليلة وليلة ، مثل (شهرزاد) ، ومسرحيات اخرى استوحاها من مجتمعنا المعاصر ، ومن مختلف المشاعر والبيئات ، كما في مجموعتيه (مسرح المجتمع ، والمسرح المنوّع) .

ويعود (الحكيم) ليؤكد هذه الفكرة ثانية ، في مقدمة مسرحيته (الملك أوديب) فيحض الأدب العربي على الأخذ من الفكر الإغريقي في الميدان المسرحي ، كما أخذ عنه الفلسفة والعلوم . ويرى أنه لابد من الصلح بين أدبنا ، والأدب الإغريقي ، اذا أردنا لأدبنا أن يُقِرَّ في تاريخه العريق هذا القالبَ التمثيلي اقراراً له قيمة وبقاء .

ويرى بعض الباحثين ـ كما يقول الحكيم ـ ولعله قصد (ادوار حنين) (٢) أن الإسلام هو الذي حال دون إدخال هذا الفن الى أدبنا ، واقتباسه من الأدب الاغريقي ، ذلك لأن شعراء التراجيديا

---

(١) مقدمة (المسرح المنوّع) .

(٢) شوقي على المسرح ـ مجلة المشرق ـ سنة ١٩٣٤ ، المجلد (٣٢) ص ٥٦٣ .

العظام ، نسجوا آثارهم من أساطيرهم الدينية ، من (الميثولوجيا) ، وأودعوها روح الصراع بين الانسان والقوى الإلهية . ولكن (ناقدنا) لا يقرّ مع هؤلاء بهذا الرأي ، لأن الاسلام سمح بترجمة كثير من آثار الوثنيين ككتاب (كليلة ودمنة) وكتاب (الشاهنامه) كما أنه لم يحُل دون انتشار خمريات (أبي نواس) ، ولا دون نحت التماثيل في قصور الخلفاء . إذن فما الذي منعهم من ذلك ؟

لعل صعوبة فهم تلك القصص الشعرية التي كانت تدور حول أساطير لا سبيل الى فهمها الا بعد شرح طويل ، ولعل عدم قدرة العرب آنذاك على تخيلها ماثلة في أذهانهم ، هو السبب الذي حال — كما يرى الحكيم — دون نقلهم هذا الفن ، اذ وجدوا أن نصوص هذا الفن صمّاء (لا يستطيع أن يقيمها (العربي) في ذهنه متحركة نابضة بأشخاصها وأجوائها وأمكنتها وأزمنتها ... لأنه لم ير لهذا الفن مثيلاً في بلاده) ، ثم ان (الجوقه) (عند الإغريق ، هي التي خلقت التمثيل ، والممثل (تسبيس) هو الذي خلق التمثيلية ... لم تخلق الرواية المسرح ، ولكن المسرح هو الذي خلق الرواية ، وما دام المترجم العربي قد أيقن أنه أمام محصل لم يُجعل للقراءة ، ففيمَ ترجمته اذن ؟) .

على أن السؤال الذي يخطر بالبال هنا هو : لماذا لم يكن التمثيل معروفاً عند العرب ؟ لاشك في أن من شعرائنا ، في العهد الوثني ، من ذهب الى بلاد قيصر (كامرىء القيس) ولاشك في أنه رأى هناك مسارح الرومان الذين ورثوا فنها عن اليونان ، أفما كان من الممكن أن توحي هذه المسارح الى شاعرنا العربي بفكرة اقتباسها أو نقلها ؟ ويجيبنا (الحكيم) : ولكن الى أين ينقلها ؟ ان وطنه لم يكن سوى صحراء واسعة ، يسعى فيها العرب بإبلهم : متسقطين الماء والمرعى ، متنقلين خلف قطرات الغمام ، غير مستقرين على حال ، وهذا كله مما باعد بين حياتهم هذه ، وبين المسرح الذي يتطلب الاستقرار ، (فافتقار العرب الى عاطفة الاستقرار هو السبب الحقيقي لإغفالهم الشعر التمثيلي الذي يحتاج الى المسرح) . أما في عهود الاستقرار ، زمن الدولتين ، الأموية والعباسية ، فقد ظل العرب يعتبرون شعر البداوة والصحراء مثلهم الأعلى . كل الأمر اذن في الأداة ، فانهم قد يقولون : أعطونا المسرح ، ونحن نكتب) .

ولا بدّ كذلك من أن نغترف من نبع الأدب التمثيلي الاغريقي ، ثم نسيغه ، ونهضمه ، ونمثله (لنخرجه للناس مرة

أخرى مصبوغاً بلون تفكيرنا ، مطبوعاً بطابع عقائدنا) .

هذا هو ملخص آرائه في أسباب عدم نشوء الفن المسرحي عرضها لنا في مقدمة مسرحيته (الملك اوديب) . ويعود في كتابه (فن الأدب)(١)، ليبين لنا العوائق التي تقف دون المسرحية عندنا ، ونجملها فيما يلي :

آ – لابدّ للمؤلف المسرحي من أن ينقطع لفنه ، ان وجد في مجتمعه اقبالاً عليه ، وعناية به ، وتقديراً له ، فمن أين يرتزق حينئذ ؟ ان انقطاعه هذا يجب أن يضمن له سبل العيش والرزق ، وبدون ذلك لن يُقَدَّرَ له أن ينتج لأن الفنان – على حدّ تعبير (الحكيم) – فم ومعدة ، قبل أن يكون ذهناً وقريحة .

ب – وهناك عقبة أخرى تعرض للمؤلف المسرحي ، حينما يبدأ بالكتابة : أيؤلف بالنظم أم بالنثر؟ فاذا اختار الأول، وجد أن الشعر المقفى يصلح لنوع محدود من الروايات ، أما الشعر المرسل بغير قافية فليس مألوفاً في أدبنا العربي ، ولا بد له حينئذ من أن يبتدع وأن يغامر .

ج – أما اذا اختار النثر ، فهناك عقبة جديدة تقف في طريقه وهي : هل يكتب بالنثر الفصيح أم النثر العامي ؟ اذا آثر الفصيح في الروايات التاريخية والجدية ،وجد أن هذا لا يصلح للروايات العصرية التي تصور الطبقات الشعبية ، والبيئات المحلية .

د – (واذا جازف وغامر واختار لغة خاصة به ،يقتضيها فنه وقال ، أنا حرّ لأن الفن حرّ ،فان مشكلة كبرى تنهض له صائحة، تلك هي مشكلة النظريات الاجتماعية ، والمبادىء السياسية التي تتصادم اليوم وتتشاجر في عالمنا الحاضر) ، واذا استمد مسرحية من بيئة الملوك والتاريخ والفكر – كما فعل شكسبير – قال له التقدميون : (هذه رجعية ، أين الشعب ؟ اكتب عن الفلاح والعامل ، والجوع والفقر ،وتبسط في لغتك وتواضع في تفكيرك ليفهمك الدهماء ، لأن الفن لهؤلاء) ، فاذا اتجه الى هذا الاتجاه. انبرى له آخرون من المثقفين يقولون : (هذا عمل لاوزن له في عالم الأدب والفكر ، انما هو اسفاف يراد به التقرب الى العامة ، اكتب للخاصة فما الفن الا لهؤلاء) ، فاذا كتب لهؤلاء ولأولئك فان ذلك كله يتطلب عبقرية أعجب من عبقرية شكسبير .ويردف (الحكيم) قائلاً : «حقاً لو ظهر (شكسبير) اليوم ، لكان فكره تبلبل ، وعقله تحير،

---

(١) ص ١٦٠ وما بعدها .

ولكان عمله أعسر، وواجبه أكبر وعقباته أضخم ، ومجهوداته أضنى . من حسن حظه اذن ، أنه ولد في انجلترة في القرن السادس عشر » .

هـ - ولعل أبرز المشكلات الفنية التي تواجهنا في المسرح هي التي بيّنتّها (الحكيم) في مسرحيته (الصفقة) التي تعتبر - في نظره - حقل تجارب لايجاد حل للمشكلات التي طالما اعترضت المؤلف في العمل المسرحي اذ حاول (توفيق الحكيم) أن يكتب هذه المسرحية بلغة يصح أن تقرأ بالفصحى ، كما يصح أن تقرأ بالعامية، وأولى هذه المشكلات في رأيه هي :

١) مشكلة اللغة : فقد كثر الكلام حول العامية والفصحى في المسرحية ، وحاول ناقدنا أن يحل هذه المشكلة ، فكتب في محيط الريف المصري مسرحية (الزمّار) بالعامية وكتب مسرحية (أغنية الموت) بالفصحى، فكانت النتيجة أن (استخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة ، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة الى اللغة التي يمكن أن ينطقها الأشخاص . فالفصحى اذن ليست هنا لغةً نهائية في كل الأحوال ، كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراضٌ وجيه هو أن هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمن ، ولا في كل قطر ، بل ولا في كل اقليم فالعامية اذن ليست هي الأخرى لغةً نهائية في كل مكان وزمان) . لذلك كان لابد (لتوفيق الحكيم) أن يُجري تجربة ثالثة ، فكتب مسرحية (الصفقة) التي لا تجافي لغتها قواعد الفصحى كما أنها مما يمكن أن ينطقه الأشخاص بطبيعتهم ، وفي بيئتهم ، بل قد يستطيع القارىء أن يقرأها قراءتين : بحسب نطق الريفي ، وبحسب النطق العربي الفصيح، وكان يأمل من وراء هذه التجربة أن يصل الى نتيجتين :

أولاهما : السير نحو لغة مسرحية موحدة في أدبنا .

وثانيتهما : وهي الأهم ، التقريب بين طبقات الشعب الواحد ، وبين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة التفاهم على قدر الامكان ، دون المساس بضرورات الفن .

ولكن ماذا كانت النتيجة ؟ كانت أن انقلبت لغة هذه المسرحية عامية خالصة عند تمثيلها على خشبة المسرح .

٢) وثاني المشكلات في رأيه هي مشكلة المسرح : اذ لا تزال بلادنا بحاجة ماسة الى المسارح، لذلك حاول ناقدنا أن تكون مسرحية (الصفقة) (صالحة للتمثيل والاخراج في ساحة صغيرة ، في أية قرية أو مدينة ، وربما كان في هذا أيضاً عودٌ الى النبع الصافي القديم الذي خرج منه المسرح وازدهر منذ

أكثر من ألفي سنة)(١) .

٣َ) وثالث المشكلات : مشكلة الجمهور والفولكلور: فجمهور المسرح بدأ يفقد وَحدته (والمسرحية قد تخاطب فئة من الجمهور ، لا تخاطب الفئة الأخرى) لذلك حرص (الحكيم) هنا على تأليف نوع من المسرحية،يمكن أن يتذوقه ويشاهده الجمهور كله ، على اختلاف طبقاته ومستوى ثقافته فلا يجدفيه المثقف ضعفاً ولا اسفافاً ،كمالا يجد فيه الأمي صعوبة ولا تعالياً .

٤َ) ورابع هـذه المشكلات ، مشكلة الأداء الواقعي ، فـالمسرحية المستحسنة عندنا ، اما أن تكون مضحكة بما فيها من نكات مصطنعة ، وحركات تصويرية مفتعلة واما أن تكون مبكية بما تحتوي من كلمات مفجعة جوفاء ، ومواقفَ مثيرة تستدر الدموع . أما النوع الطبيعي أو لون حياتنا العادية الواقعية ، فلم يعتد الجمهور تذوقه ، لذا حاول (الحكيم) في مسرحية (الصفقة)، أن يسدّ هذه الثغرة كذلك ، آمـلا في نجاح تجربته ؛ ولكنه ، في النهاية ، يعترف بأنه ، وان حاول أن يجد لهذه المشكلة حلا ، فـلا حلولَ نهائيةً في الأدب والفن ، بل هناك تجارب وتجارب ولا شيءَ غيرُهـا ، وهو بذلك قد استنفد جهده في محاولاته ، كافتح باب الاجتهاد والتجربة لغيره مـن كتـاب المسرحية .

ونفضي الآن الى نقطة هامة في هـــذا الموضوع ، فما هي الصفات الواجب توفرها في الكاتب المسرحي ؟

١َ) يرى (الحكيم) في بعض نظراتــه النقدية(٢) ، أن الموهبة المسرحية الغريزية، هي أهم صفة من صفات الكاتب المسرحي ، فكما أن بعض الادباء يتمتع بموهبة شعرية ، وبعضهم مفطور عـلى التأليف القصصي ، كذلـك فبعضهم منحته الطبيعة الموهبة المسرحية. ويستشهد – على ذلك – بخطبة ألقاها (فكتوريان ساردو) في (الأكاديمي فرانسيز) ذكر فيها صفة قال انها لازمة للمؤلف المسرحي وهي : (أن تكون لمؤلف المسرح حـاسة مسرحية) بمعنى أن لايدع أمراً أو شيئاً يقع عليه نظره ، أو تسمعه أذنه ، الا وتفرغه تلـك الحاسة عنده في الشكل المسرحي . وبعبارة أدق، أن لاينظر ويسمع ما يدور حوله بغير عـين المسرح وأذنه ؛ فـان رأى منظراً طبيعياً جميلا ، فلا يؤخذ بجماله من حيث الطبيعة ، والا كان مصوراً ، بل يُعْجب به بعين أخرى ، ولغاية أخرى فيقول : ما أجملَه منظراً في رواية ، وان أنصت الى محادثة شائقة أو محاورة طريفة قدّرها بأذنه المسرحية فقال،

---

(١) الصفقة ص ١٥٩ . (٢) فن الأدب ص ١٧٠ – ٧١

ما أصلَحها حواراً . وان رأى فتاة ذات ميزة خاصة ، كالسذاجة ، أو المكر ، قال أيضاً بعين المسرح ، ما أحرى مثلها بدور كذا ، وهكذا يفعل في كل شيء .

٢ً) قد نمرّ كل يوم بمواقف مسرَحية لا نفطن الى أهميتها ، لأنها من حياتنا العادية ، ولكن قد تفطن لها عين المسرحي، فتستخرج منها عملاً فنياً رائعاً ، ويضرب (الحكيم) مثلاً على ذلك : فقد يكتب لنا الطبيب تذكرة الدواء ، حتى اذا تأملنا الخط فيها عجبنا كيف سيتمكن الصيدلي من قراءة هذه الطلاسم،وربما وقع هذا الصيدلي في خطأ ، فأعطى المريض (مسهلاً) بدل (المقوي) .

هذا ولا شك يحدث موقفاً مسرحياًهزلياً قد لايلتفت اليه الأشخاص العاديون ، أما المؤلف المسرحي، فلا يلبث أن يستفيدمنه، فيجعل في احدى مسرحياته شخصاً فيوليمة (يتناول مسهلاً على اعتبار أنه مقو أشار به الطبيب ، واذا المسهل يفعل فعله ، واذا الشخص المدعو أو الداعي في الوليمة ، قد فطن للامر ، واذا هو في مركز دقيق مضحك)[١] .

نخلص من هذا الى أن الكاتب المسرحي ، كلما قويت فيه تلك الحواس المسرحية ، كان كاتباً مطبوعاً ، لاصانعاً مرتزقاً ، وكانت حواسهوملاحظاته بمثابة الضوء الكاشفالذي يلقي أشعتهعلى ما حوله ليعثر على أشخاص رواياته .

واذا توفرت للكاتب هذه الحاسةالمسرحية فماذا يبقى عليه ؟

١ً – ما عليه بعدئذ الا أن يختار الموضوع الجيد ، فكثيراً ما يُسقطالموضوع الرديء المؤلف المسرحي ولو توفرت له الموهبة والقدرة وسعة الحيلة ، حتى لقد عد بعض النقاد التوفيق الى الموضوع الجيد هو للشاعر والمؤلف المسرحي اكتساب لنصف الموقعة ، ولكن ما هو الموضوع الجيد ؟ انه – كما يرى (الحكيم) – الموضوع الفني الذي ما يكاد يلمسه الكاتب ، حتى يُفيض بين يديه بالمواقف المتجددة، والأفكار الطريفة، والشخصيات المتنوعة ، فيحس معه ، أنه ينمو بالمعالجة ، ويكبر ويزدهر ، كالشجرة المباركة التي تتهيأ للاثمار الكثير .

٢ً – وهنا تبرز للفنان صعوبة جديدة، ألا وهي طريقة المعالجة التي تقتضيه أن يُجري الحوادث على أفواه الأشخاص المتجاورين ، وحينئذ لايجوز له أن يتدخل

---

(١) فن الأدب ص ١٧٠ – ٧١ .

في حوارهم ، فيوضح ما غمض ، ولا أن يطل برأسه بينهم ، فيفسد حوارهم ، وما عليه الا أن يختار لذلك أشخاصاً تعقدت حياتهم ، فأصبحت قلوبهم مسرحاً لانفعالات شتى ، وعقولهم مجالاً للتعبير عن طبائع متباينة .

٢ – فاذا توفرت له هذه الشخصيات ، وتيسرت له سبل المعالجة ، برزت له صعوبة جديدة ، اذ يجد أنه قد حُظر عليه أن يتنقل بحوادثه واشخاصه من مكان الى مكان ، بل وليس له أن يكتب ويكتب كما يشاء له هواه ، لأنه مقيدٌ بوقت مشاهده الذي عليه أن يلتزمه . تلك هي الأغلال التي توضع في يدي المؤلف المسرحي ، فتحول بينه وبين انطلاقه حراً في الأجواء التي تحلو له قبل البدء بالتأليف(١) .

أما الحوار فهو أداة المسرحية ، وعليه تقع أعباء كثيرة ، فمنه نعرف أولاً قصة المسرحية ، وحوادثها المنشة في الشخصيات المتحاورة ، ومهمته أن يجعل هذه الشخصيات لاتقتصر على رواية ما يحدث ، بل أن تعيش دورها ، فيلون الحوار مواقف المسرحية باللون الموافق لنوعها ، فان كانت مأساة ، اختار لها الألفاظ الحزينة المؤسية ، وان كانت ملهاة انتقى لها الألفاظ الضاحكة الموحية بالمرح والفكاهة والسخرية . ولا تقف مهمته عند هذا الحد ، بل تتعداه الى تكوين الشخصيات ، فبوساطته نعرف ثانياً دخائل النفوس ، وطبائع الأمزجة ما ظهر منها وما بطن .

وعلى الحوار ثالثاً ، مهمة أعسر ، وواجب أشق هو خلق جو المسرحية الذي يبدو من خلاله واضحاً جلياً . يقول (الحكيم) : « والعجيب في الحوار ، انه يؤدي هذه المهمات كلها في الوقت عينه ، فقد يرسل العبارة من عباراته ارسالاً على لسان شخص من أشخاص المسرحية فاذا هذه العبارة محملة بمختلف المهام ، ففيها اخبار بحادثة ، وفيها تكوين لشخصية وفيها خلق لجو ، وفيها تلوين لروح مظلم أو مفرح ، مثلها في ذلك مثل العبارة الموسيقية التي تنطلق محملة بالنغم الذي يروي ، ويلوّن ، ويكوّن ، ويثير ، كل هذا في لحظة ، وكشأن البيت في القصيدة الشعرية ، ينطلق حاملاً الى النفس عذوبة ووزناً وفكراً ، ومعنى وصوراً ، كل هذا في آن »(٢) .

وما الذي يبقى المؤلف بعد الحوار لينشيء مسرحيته ؟ لاشيء غير الشروع في

(١) فن الادب ص ١٤١ – ١٤٤ .
(٢) فن الادب ص ١٤٧ – ١٤٨ .

بناءًا بناء منطقياً منظماً . ويتكون هذا البناء من مراحل ثلاث : العرض ، فالعقدة ثم الحل . أما العرض فمهمته التعريف بأشخاص المسرحية . وطرائق العرض مختلفة باختلاف المؤلف والمسرحية معاً . وأما العقدة (فهي مشكلة اجتماعية أو عاطفية أو فكرية ، تتهيأ للظهور ، وينجم عن ظهورها واشتباك أطرافها نتيجة أو نتائج) . وقد يتداخل العرض بالعقدة ، أو العقدة بالعرض ، حتى يصلا الى نهاية هي الحل الذي يؤدي بالمسرحية الى الختام ، الذي يكون الموت في المأساة ، والزواج في المهازل ذات الخاتمة البهيجة .

على أن بعض المسرحيات الحديثة ، قد تجعل الخاتمة سؤالا كبيراً يتردد في نفوس القراء المشاهدين ، دون أن يجدوا له جواباً . وربما كانت هذه النهاية — في نظر (الحكيم) — أفعل في النفس ، وأقوى أثراً .

هل توضع للمسرحية خطة ؟

يعتقد نقادنا ، أن هذه مسألة شخصية ، فمن المؤلفين من كانوا يرسمون الخطة لمسرحيتهم قبل البدء بالتأليف ، ومنهم من يفعل غير ذلك . وليس لأحد أن يفرض على الفنان طريقة عمله ، وليست الطريقة بذات قيمة ، ما دامت المسرحية في النهاية أثراً فنياً بديعاً . وقد يحدث للمؤلف — كما يقول (الحكيم) — أن يبدأ برسم شخصية من شخصيات مسرحيته ، فتحدث مفاجآت فرعية ، لم تدخل في الحسبان إثر كلمة فجائية لفظتها شخصية أخرى . نخلص مما تقدم الى (أن المؤلف بالنسبة الى أشخاص المسرحية ، كالقدر بالنسبة الينا ، فالقدر يعرف ما هو صانع بنا في نهاية الأمر ، ولكنه يترك لنا حرية الكلام والحركة ، التي تقتضيها دوافعنا الداخلية) (١) .

والآن ما الغاية التي يهدف اليها المؤلف من مسرحيته ؟ هل غايته الاصلاح الخلقي ؟ أم هدفه العمل الفني الجميل ؟ أم تحقيق فكرة ؟ أم تصوير بيئة ؟

يعرض لنا (الحكيم) المراحل التي مرت بها مناقشة هذه المسائل ، فلقد بدأت منذ عصر (أرسطو) ، ثم تجددت في فرنسا على يد (راسين) وغيره في العصر الكلاسيكي ، حتى وصلت الى الأوج عند (دوماس) الصغير الذي يرى أن من واجب الكاتب المسرحي ، أن يصف الدواء حين يعرض الداء . وعارضه في ذلك الناقد المشهور (سارسي) الذي يرى أن الغاية الأولى من الفن ، هي (اخراج عمل فني جميل) . أما (الاصلاح الخلقي فقد يكون غاية ثانوية) .

(١) فن الادب ص ١٥٥ .

ويناقش (الحكيم) هذه الآراء مبيناً أن رأي (سارسي) لا يخلو من الصحة اذ يقول، « فبالله مَن من الفنانين يود اخراج عمل مشوه معيب ، ارتكازاً منه على غرض الاصلاح؟ لعمري ان كان الفن يقصد الاصلاح الخلقي لذاته ، فعنده الطرق كثيرة غير طريق الفن ، وبلا حاجة لتشويه الفن ... » ويرى أن (دوماس) قد تطرف حتى نسي أن التمثيل فن يجب مراعاة قواعده ، وما الفن سوى تصوير الحياة الانسانية المختلفة ، وكلما أحكم تصوير الفن لهذه الحياة ، كان أقرب من الكمال . ومن هو المصلح الخلقي ؟ انه لا شك الثائر على الأخلاق الموجودة ، المحطم للمبادىء المتبعة كي يحل محلها مبادىء أسلم وأقوم . والمصلح بهذا المعنى اذن (مخترع ، وخالق ، لا ناقل ولا مصور ولا مقلد، فالكاتب المسرحي ان كان مصلحاً فهو لا شك ، سيوجد قواعد جديدة ولن يصور الحقائق الموجودة ، فهل نستطيع وقتئذ أن نسمي عمله فناً ؟)

وبعد هذه المناقشة التي أملتها على (الحكيم) قواعد الفن المقدسة لديه ، يعود ليعدل من رأيه ، فيرى أنه لا يصح اعتبار غاية التمثيل الاصلاح الخلقي الا اذا اعتمد على تحليل الاخلاق الموجودة . (وبهذا الحل الوسط تتمشى مبادىء الفن على أعمال من يقصدون معالجة المسائل الأخلاقية) ، وليس في ذلك تضييق لدائرة الفن ، ولا تقليل من فائدته، إذ لا بد أن يتحول الفن — في نظره — الى فوضى ، حينما يتحول المسرح الى ميدان للجدل ، وينقلب الى مجتمع علمي ، فيفقد بذلك الحياة التي يوحي لنا بها ممثلة موهمة بالواقع .

ويعرض (الحكيم) كناقد الى مسألة مهمة فيما يتعلق بالفن المسرحي ، إذ يقرر ضعف المسرحية في أدبنا العربي ، ثم يبين أسباب هذا الضعف وطريقة علاجه ، ويتساءل عما اذا كانت الدولة مسؤولة عن هذا الضعف ، أم أن ذلك يقع على عاتق الأدباء أنفسهم ؟ فيرى في كتابه (تحت المصباح الأخضر)— مدافعاً عن نفسه ، وراداً على الدكتور (طه حسين) — أن لا مسؤولية على الدولة ولا مسؤولية على الأدباء ، اذ لم يقصر هؤلاء في الكتابة للمسرح ، ولكن أين المسرح الذي يمدونه دائماً بثمرات انتاجهم ؟ اذا وجد المسرح خلقت الرواية المسرحية ، واذا وجد الممثل ، وجد المؤلف ، وهذا ما حدث قديماً في اليونان يوم نما التمثيل في أحضان الدين موسيقا وأغاني وأناشيد ، وهذا ما حدث كذلك في الهند ، يوم مهد التمثيل الارتجالي ، لظهور شعراء الهند التمثيليين؟

وكذا الحال في أوربا ، فهل ظهر شكسبير ، وسكارون ، وموليير ، إلا في

بيئة الممثلين ؟ فوجود المسرح إذن يسبق دائماً وجود المؤلف المسرحي . ولو توفر المسرح المستقر في البلاد العربية، لانقلب أكثر الشعراء والأدباء كتاباً مسرحيين، ويأتي (الحكيم) بالدليل على ذلك (شوقي) الذي عالج القصة المسرحية في سن الشباب ثم انقطع عنها ، ثم عاد فواصل تأليفها في آخر أيامه ، وما ذلك — في رأيه — إلا لنسمة حياة هبت يومئذ على المسرح المصري الناشيء . نخلص من هذا الرأي إلى أن الأدباء ليسوا بملومين ولا مسؤولين عن خلو آدابنا من التمثيل ، فهل الدولة هي المسؤولة اذن ؟

يجيب (الحكيم) بضرورة وجود المسرح والممثلين أولاً ، ولكنه يعود فيجرّدُ الدولة من هذه المسؤولية ، لأنها لا تستطيع أن تخلق الفن ، كما لا تستطيع أن تقتله ، لأن الفن ينبتّ من نفسه . ومع ذلك لنفرض أن الدولة تستطيع ان تسهم في خلق الفن ، فما الأشياء التي نتطلبها منها ؟

يقول (الحكيم) : «فليطلب (طه حسين) الى الدولة شيئاً بعينه ننظر فيه ، واذا شاء فليتمثلني أنا الدولة ، نعم فأنا أرى أحياناً رأي من يقول بأن صلاح هذه الانسانية لن يكون الا بتسليم رجال الأدب ، لا رجال السياسة زمام الأمور ، فهم أصحاب قلب قبل كل شيء، وهم بهذا أقدر على فهم الشقاء البشري ، وأجدر بقيادة الانسانية الى عالم الحرية والاخاء والهناء ، ولو أني أخشى من جهة أخرى ان صاحب الأدب اذا انقلب صاحب دولة ، طرح منظار الأدب ، ونظر بمنظار الدولة »(١) .

وهنا يقف (الحكيم) دون أن يبين مسؤولية الدولة على وجه التحديد ، بل يجردها من المسؤولية ، ليعود في موضع آخر من كتابه(٢)، فيلقي العبء كله على الجمهور المحترم ، الذي يوجد المؤلف المحترم ، والمسرح المحترم .

ثم يعود ليعالج المشكلة ، في كتابه (أدب الحياة) ، فيلمع على الأسباب ذاتها التي سبق أن جعلها علة في فقدان المسرح عندنا ، ويتساءل عما اذا كانت الدولة مسؤولة عن هذا ، أم أن ذلك يقع على عاتق الادباء انفسهم ، فيرى أن اهمال العرب لترجمة المسرحيات اليونانية، هو العلة الرئيسية في هذا النقص ، ويلي ذلك

(١) (٢) تحت المصباح الأخضر ص١٧٥ — ١٧٩ — ١٨٥

حاجة المسرحية العربية الى التمثيل المستقر ، ولما كانت فرق التمثيل عندنا غير مستقرة ولا مستمرة ، أصبحت المسرحية العربية

حتى في وقتنا الحاضر — مضطربة هي الأخرى وغير مستمرة. والعلاج — في نظر توفيق الحكيم — يقتضي ان تقوم الدولة بخطوات جدية في سبيل انشاء مسارح صغيرة، أشبه بالجامعات، لها نظامها، وبرامجها التي تتضمن روائع المسرح العالمي (وفي هذه البيئة الفنية يتربى جيل من الفنانين المثقفين ، والمؤلفين الممتازين ، والنظارة المستنيرين المتذوقين، وبهذا تساير المسرحية الرفيعة ، المسرح الرفيع) (١) . وهذا هو الحل الايجابي السليم الذي به وحده تتحقق لدينا نهضة مسرحية ممتازة .

اختلاف المقاييس الادبية في المسرحية:

وفي باب المسرحية والتأليف المسرحي ، يعالج (الحكيم) اختلاف المقاييس الادبية بحسب نوع المسرحية ، باعتبارها أثراً معداً للقراءة ، او للتمثيل .

فشكسبير مثلاً ، يعتبر مؤلفاً مسرحياً للقراءة لا للتمثيل، لاحتواء أكثر مسرحياته على مشاعر داخلية دقيقة ، لا يتمكن الممثل ، مهما أوتي من براعة ، أن يعبر عنها بالروعة التي كتبت بها ، فتمثيل المسرحية شيء ، وقراءتها شيء آخر . وللقراءة شروطها ، وللتمثيل أمام الجمهور شروطه أيضاً . وكأن في أقوال (الحكيم) هذه دفاعاً ضمنياً عن مسرحياته الذهنية خاصة التي قال عنها بعض النقاد انها تصلح للقراءة اكثر مما تصلح للتمثيل (٢) .

وهذا ما شعر به هو نفسه ، حين الف اكثر مسرحياته الذهنية ، فقال في مقدمة مسرحيته (بجماليون) : ان الناس ليتأثرون دائما بالعواطف التي يحسونها في حياتهم الواقعية ، كالحب والغيرة، والحقد والانتقام، والعدالة والظلم ، والصفح والاثم . لكن ماذا هم يشعرون أمام صراع بين الانسان والزمن وبين الانسان والمكان ، وبين الانسان وملكاته ؟ هذه الأشياء المبهمة ، والافكار الغامضة ؟ أتصلح لهزالمشاعر بقدر ما تصلح لغتق الاذهان ؟ ... أترى ينبغي لمثل هذه الروايات اخراج خاص ، في مسرح خاص ؟ اخراجٌ يلتجأ فيه الى وسائل غامضة من موسيقا وتصوير وأضواء يمس بما تهمس به تلك المعاني المطلقة ؟ ربما .. » ثم يقول« «كل الصعوبة في — الحقيقة — هي في ابقاء الشعر او الفلسفة يشيعان في جو المسرح، كما شاعا في جو الكتاب » .

---

(١) أدب الحياة ص ٩٩ (٢) أدب الحياة ص ٤١ .

أزمة المنهج في النقد العربي المعاصر



خلدون الشمعة

ــ ١ ــ

يقال في تعريف « الأزمة » انها نقطة الانعطاف الحاسمة التي تنطوي على نبوءة مضمرة ترهص بالاستقطاب نحو الأفضل أو الأسوأ . أما المنهج النقدي فهو علم أو نظام أو فن أو أسلوب التناول النقدي للعمل الفني على ضوء طبيعة الأدب وطبيعة النقد . وتتجلى أزمة المنهج في النقد العربي المعاصر ، في ظاهرة استمرار معظم كتب النقد الأدبي ، بدءاً بالدراسات في النظرية ومروراً بالمنهج وانتهاء بالتطبيقات التي تستهدف استخلاص أحكام القيمة ، في تعثرها أو عجزها عن تمثل نظام أوتكنيك للتعامل مع المبادىء والنظريات التي تطبق على العمل الأدبي ، نظام يدنو من المنطق العقلي ولا يبارح الحساسية الفنية .

وبالطبع فإن أزمة المنهج كما تتجلى في النشاط النقدي العربي المعاصر لا يمكن النظر اليها إلا باعتبارها جزءاً من مدار أوسع هو أزمة النقد الأدبي على صعيد نظرية الأدب بشكل عام. فالإشكالات التي تطرحها هذه النظرية حول مدى استقلالية النقد او تبعيته للعمل الفني ، وحول ما إذا كان النقد علماً أو فناً ، وحول أسبقية العمل الفني على النظرية او العكس ، وحول التواشج او التنابذ بين النقد الأدبي وبين مناهج العلوم الاجتماعية، الى آخر هذه الإشكالات التي تقع في الصميم من المنهج، تلوح في خارطتنا النقدية و كأنها قد حسمت منذ أمد بعيد.

والواقع أن هذا الحسم عن طريق التجاهل لمقدمات النظرية النقدية انما يشكل مظهراً وثيق الصلة بأزمة « التعميم » في طرائق استخدام المنهج في النقد العربي المعاصر . وعندما يلجأ النقد الى لغة التعميم فانه يؤكد بذلك أنه ليس لديه مايقوله . فالفن تخصيص بالدرجة الأولى ، والفارق بين عمل فني وعمل فني آخر هو فارق في التفاصيل عادة . لقد كتبت (بيغماليون) أكثر من مرة . ولكن الفارق بين (بيغماليون) و (بيغماليوت) أخرى يكمن في التفاصيل التي لا بد أن يؤدي تراكمها الى خلق معنى جديد .

وكذلك الأمر بالنسبة للمنهج في العملية النقدية . فالناقد الذي يقرأ القصيدة أو القصة أو الرواية منطلقاً من العموميات ، لا يمكن أن يكتشف طبيعة الأرض التي يرتادها. ان على الناقد أن يبني حكمه على التفاصيل وأن يبني الكل من التفاصيل . والمشكلة التي تطرح عادة والتي تتصل بالتساؤل التقليدي عما اذا كان النقد علماً أو فناً لا تعود الى النزاع القديم بين النقد التأثري وبين النقد الموضوعي فحسب ، وانما هي تنطلق أساساً من تساؤل آخر هو : — كيف يمكن أن يدرس العمل الأدبي باعتباره فناً ، وباعتباره حالة خاصة — عن طريق استخدام اللغة العلمية ، لغة القانون الرياضي الذي يفترض أن في وسعه اثارة وتعرية وتصنيف وتقويم (الأدب) . وكأن الأدب ليس كلمة مجردة تشير الى مجموعة من الأعمال الأدبية وانما هي تختزل جميع هذه الأعمال وتجعلها قابلة لأن تسلس القياد لصيغة أو لمنهج علمي بذاته . ؟ . .

ولايضاح الفكرة أكثر دعونا نمعن النظر في العلاقة بين (الفيزياء) وبين الطبيعة . لقد تطور علم الفيزياء عن عمليات دراسة الطبيعة . ولكن هذه الدراسة قد افترضت أن الطبيعة تستند الى قواعد وعلاقات رياضية معينة . . واستطاع القانون الفيزيائي بدوره

أن يكشف عن هذه العلاقات". فاذا انتقلنا الى الفن فاننا سرعان ماتجد أن التعميم لغة الحمقى على حد تعبير (بليك) . اذ ليس ثمة من فن أو أدب في حد ذاته وانما هناك أعمال فنية وأعمال أدبية داخل الجنس الفني أو الجنس الأدبي . فكلمة رواية مثلاً ، تستخدم للدلالة على أعمال روائية كثيرة قد لاتتشابه فيما بينها الا بالقدر الذي يسمح لنا بولعنا بالتصنيف . وهنا تبرز خطورة مسألة المنهج في النقد الأدبي . ان الاشكال الأساسي الذي تطرحه هذه المسألة هو :

- كيف يقاس العمل الأدبي بمنهج خارج عنه ؟ . .

اذا كان الناقد ينطلق من أرضية علم الاجتماع ، فكيف بامكانه أن يدرس نتاج « نجيب محفوظ » الأخير ، هذا النتاج الذي ينطوي أولاً على بعد ميتافيزيقي وبعد وجودي . . ! .

من المؤكد أن دراسة رواية (الأرض) للشرقاوي دراسة نقدية ستكون مجدية ، عن طريق اللجوء الى مناهج علم الاجتماع . غير أن دراسة الناقد المولع بعلم الاجتماع لابد أن تختلف عن دراسة عالم الاجتماع . وهنا تكمن المفارقة . فلكي يصبح النقد علماً يتفاقم التأكيد على مناهج العلوم الاجتماعية حتى يصل الأمر بنا الى طريق مسدودة . .

ذلك أن اقتراب الناقد من مناهج عالم الاجتماع مثلاً ، سعياً منه الى تحقيق مايدعوه بالمنهج العلمي ، هذا الاقتراب الذي قد يصل الى حد التطابق في الحالات التي تزداد الحماسة فيها الى تحويل النقد الأدبي الى علم منهجي قد يجعلنا نفضل أن نسمع شهادة عالم الاجتماع وليس الناقد ، مادام الأول هو الذي يضع يده على مفاتيح القانون . غير أن المرء لا يملك الا أن يتساءل :

- ولكن أليست الحقيقة الاجتماعية مجرد جانب من جوانب العمل الأدبي . . ؟ . . وماذا يمكن لعالم الاجتماع الذي يدرس مقامات (الهمذاني) أن يثبت من الحقائق النسبية ما يتجاوز مسألة المناخ الذي يوجد فيه العمل الأدبي ؟ .

إذن ماذا عن العمل الأدبي نفسه ؟ . . ماذا عن انتمائه الى جنس أو نوع أدبي معين ؟ . . هذا هو السؤال الحقيقي في النقد . . وهنا يتعزز الرأي القائل بأنه إذا كان الأدب سيؤخذ على انه شهادة تاريخية أو اجتماعية فحسب ، فإنه ليس جديراً بأن يدرس لذاته أولاً وكفعالية إنسانية متميزة .

* * *

— ٢ —

إن هذا التساؤل يفضي الى الرأي القائل انه على تعدد مناهج التناول النقدي للأدب فانها لا تعـــدو الانضواء تحت اتجاهين رئيسيين :

- المنهـج الخارجي .
- المنهـج الداخلي .

وفي حين يلجأ المنهج الخارجي الى تطبيق مناهج العلوم الاجتماعية على الأدب، يكتفي المنهج الداخلي بالانطـلاق من الوجود الموضوعي للعمل الأدبي، ومن قيمه الداخلية المتولدة من الاعمال الادبية العظيمة .

ويميز الناقد (رينيه ويليك) حسب هذا التقسيم ، بين النقد الذي يسعى لمضارعة المثل الاعلى في العلوم كالموضوعيةوالوثوقية وبين النقد الذي (يقلد) مناهج العلوم الطبيعية . ولهذا فان من الأهمية بمكان ملاحظة ان الاستعمالات لعبارة (المنهج العلمي) في النقد العربي المعاصر هي أقرب الى الانضواء تحت لواء تقليد مناهج العلوم الطبيعية وليس السعي لمنافستها .

فالمبدعات الشعرية والقصصية في أدبنا العربي المعاصر ، غالباً ما يتم سبرها بمسبار يستمد قيمته الوصفية والمعيارية من أحد مناهج العلوم الاجتماعية مباشرة . وهو على ذلك لا يتردد اذا لم يجد ما يبحث عنه ، في أن يغض الطرف عما يجده مما لا يبحث عنه .

إن الناقد الذي يمتلك فكرة مسبقة يحاول العثور عليها في عمل فني ويتخذ من محصلة بحثه عنها أساساً لعملية التقويم ، يكون قد فعل مافعله المتفرج الذي تجشم عناء الحضور للمسرح ولكن ليس لمشاهدة المسرحية وإنما لكي يغمض عينيه بشدة ويرهف أذنيه لسماع الموسيقى التصويرية اللازمة للعرض، ثم يزعم انه قـــد (شاهد) المسرحية أفضل من أي متفرج آخر .

إنه لا يضع يده على مغاليق العمل الأدبي، ولا يكشف عن تصاميمه ومـا تنطوي عليه عناصر التآلف أو التنافر أو التناغـــم أو التمازج ، لا يتجول في القصر ويستشرفه من أكثر من زاوية ومنظور وإنما يكتفي بمعرفة عدد البنائين الذين أشادوه ليصدر عليه حكم القيمة البات والنهائي .

هذا هو أحد محـاور الوضع الأقصى لتطبيق المنهج الخارجي الذي يستمد نفسه من العلوم الاجتماعية .

إنه هنـــا لا يطبق باعتباره تاكتيكاً في استراتيجية ، وإنمـا يصبح التاكتيك والستراتيجية متضافرين ، خذ مثلا دراسة الدكتور (محمد النويهي) : « نفسية أبي نواس » ، التي استخدم فيها علـم النفس الفرويدي . إنها نموذج بارز للتطرف في استخدام المنهج الخارجي كفاية في حد ذاته، إن هذا المنهج يفترض أساساً ان الشخصية الفنية

المستخلصة من خمريات أبي نواس ، هي شخصيته الواقعية نفسها .. وبالتالي فإنه يتجاهل ان الشخصية الفنية للشاعر ، كما تصورها أشعاره ليست بالضرورة شخصيته الواقعية نفسها .

إن مناهج (علم النفس) يمكن الاستفادة منها في (التاكتيك) وكجزء من عملية استراتيجية شاملة على أرضية المشهد النقدي. وكذلك الأمر بالنسبة لمناهج علم الاجتماع التي يمكن أن يؤدي بنا تطبيقها إلى ما ليس بذي قيمة كبيرة في ميدان الدراسات الاجتماعية باعتبار إنها مناهج لدراسة الواقع مباشرة وليس لدراسة الواقع القصصي أو الواقع الشعري كما يتجلى في الأدب التخيلي Imaginative على اختلاف أجناسه .

وأما في مجال الدراسات النقدية فان مناهج العلوم الاجتماعية عموماً لا تصلح لاصدار أحكام القيمة على العمل الفني باعتبار انها وصفية وليست معيارية .

والمشكلة كما يطرحها النقد الحديث تكمن في كيفية تحويل العروض الوصفية للمُبْدَعات الى أحكام قيمة . هل هذا ممكن ؟..

إذن ما هو دور مناهج العلوم الاجتماعية في تكوين النظرية النقدية ؟..

ان هذا السؤال يذكرنا بضرورة التمييز بين ثلاثة وجوه نقدية تقع في الصميم من دراسة المُبْدَع الأدبي :

١ – أصول المُبْدَع .
٢ – تكوينه .
٣ – تقويمه .

اذا كان العامل الاجتماعي أساسيا في الكشف عن أصول العمل الفني فان خصوصية التجربة الفنية تجعل من المتعذر الأخذ بالعلة الاجتماعية دائما .

وقد أوضح (هاوزر) (١) في تاريخه الاجتماعي للفن أن التقدم الحضاري في (كريت) القديمة قد أدى الى النمطية في الفن .. بينما أدى ذلك عند اليونانيين القدماء الى تجنب خطر التوحيد والنمطية ، ويعلق على ذلك بقوله :

« كل ما يثبته ذلك هو أنه لا يتعين ابداً في تاريخ الفن ، أن تؤدي نفس الأسباب الى احداث نفس النتائج ، أو ان الاسباب ربما كانت أكثر عدداً من أن يتسنى للتحليل العلمي وصفها بطريقة جامعة مانعة .. »

---

(١) ترجمة د . فؤاد زكريا – ص ٧ ، الجزء الاول .

ولكن ماذا عن العلاقة بين أصل العمل الفني وبين تكوينه ؟... من البديهي أن أصول العمل الفني ليست هي العمل نفسه، اذ انه يصبح كائناً عضوياً لحظة انفصاله عن الرحم الابداعي. انه ليس Subject كمادة التاريخ او الجغرافيا مثلاً، وانما هو موضوع Object للملاحظة والاستمتاع والتأمل.

وعندما يريد الناقد أن يستكشفه من خلال مكوناته فانه قد يتصور بعد الاطلاع عليه ومسحه انه قد وضع يده على مفاتيحه، اذ ظفر بالخارطة التي رسمها المهندس له. ولكن هيهات .. فالخارطة دون التفسير الابداعي لها تظل مجرد خطوط صعود وهبوط ودوائر وزوايا.

ان التركيب الكيماوي لذرة الماء هو نفسه دائماً، أما مكونات المُبْدَع الفني فانها تتبدل مع كل مُبْدَع فني جديد. والاختلاف العضوي لعمل ابداعي عن الآخر هو أحد العوائق التي تحول دون انشاء مورفولوجيا (علم الكائنات الحية) أدبية.

وأنا أتحدث هنا عن الاختلاف داخل الجنس الأدبي. إن كلمة قصيدة نفسها تستخدم للدلالة على أشياء متباينة جداً. وحتى لو نظرنا إلى الأمر من زاوية الشعر الكلاسيكي فإننا سرعان ما نحس بغموض المصطلح. وعندما نبغي الانطلاق من منهج نقدي يضارع المنهج العلمي من حيث اعتباره الموضوعية مثلاً أعلى وليس من حيث إيثاره لها في منهج نقدي يقلد المناهج العلمية، فإن الغموض سيزداد كثافة بكل تأكيد.

— ٣ —

تلك هي بعض حدود النقد الأدبي كعلم. وإذا كان يحلو لنا أن نردد بأن النقد العربي المعاصر قد تجاوز مرحلة التذوق الى مرحلة التحليل المنهجي، فإن (الواحدية) المنهجية التي تنطلق من الاعتقاد بوجود منهج واحد شامل لرؤية العمل المبدع وليس من الاعتقاد بوجود مناهج من اجل الرؤية الشاملة، تكاد تنسحب على معظم الأعمال النقدية العربية المعاصرة، الأكاديمية منها وغير الأكاديمية.

ان هذه (الواحدية) المنهجية، لا تنظر الى العمل الفني باعتباره ظاهرة فنية وانما باعتباره ظاهرة طبيعية.

ان الناس لا يغنون عندما يتحدثون عادة ومع ذلك فهم يفعلون ذلك في الاوبرا. ونحن نقبل بذلك في الاوبرا عندما نقبل بالتقليد الاوبري.

هذا هو المنطلق في دراسة المُبْدَع كما

يراه النقد الحديث . ان علينا أن نقبل بفرضية القصيدة أو القصة أو الرواية قبل أن نفهم فكريات وجماليات العمل الفني . وهكذا فالقيم المعبر عنها ضمن شبكة من العلاقات الفنية المعقدة داخل المبدعات ، ليست القيم ذاتها التي تراها في الحياة ، فاذا سلمنا بأن الفن في جوهره خلق واعادة تكوين للواقع ، لا بد أن نَتطَلَّع الى الخطوة التالية وهي ان الفن غير الواقع وان كان لا يناقضه .

وهنا يتبدى أحد مزالق المنهجية لدى عدد غير قليل من نقادنا المعاصرين من أمثال (محمد مندور)و(حسين مروة)و(محمد النويهي) و (محمود أمين العالم) و(رجاء النقاش) إن منهجية هؤلاء تتصل — على الأغلب وبمستويات متفاوتة — بنظريات لم يتم اكتشافها من خلال معرفتهم بالأدب نفسه وإنما من خلال معرفتهم بالنظريات النقدية والانسانية .

غير ان مجرد استخدام منهج علمي يستند إلى علم النفس أو علم الاجتماع أو الاقتصاد أو السياسة لا يؤدي بالضرورة إلى بلورة الأسس لنقد أدبي . وإذا كان ثمة ما يشير إلى ان النقد الأدبي اتجه في مسار يجعله يوشك أن يصبح علماً كما توحي التطبيقات النقدية المنهجية التي بدأها العقاد في دراسته الشهيرة عن ابن الرومي، والتي استنجد فيها بنظريات علم النفس الحديث وطرائقه في التحليل النفسي ، فإن التطبيقات اللاحقة على هذه التجربة ، على اختلاف منازعها ومنطلقاتها ، لم تنجح عملياً في البرهنة على ان شيئاً من المشكلات والعوائق التي تكتنفها قد اتجه نحو الحل . وقبل نصف قرن تقريباً تفاءل (ريتشاردز) في كتابه أسس النقد الأدبي ، بأن الانتصارات التي سيحرزها علم الأعصاب ستؤدي إلى حل جميع المشكلات الأدبية ، ولم يحدث شيء يعزز هذا التفاؤل حتى الآن . ذلك ان النقد أو طموح النقد الأدبي ، يتجه نحو السعي لخلق لغة مركزية خاصة به ، كلغة الفلسفة مثلاً ، وهذه اللغة ستكون قادرة على الكشف عن معرفة أدبية تستند إلى التراث الأدبي في العالم . إنها ليست معرفة اجتماعية وتاريخية وإن كان لها تفسيرها الاجتماعي والتاريخي .

ولعل من أبرز الأزمات في التطبيقات المنهجية في النقد العربي المعاصر هو انها لم تحاول أن تروض الأنظمة التي جاءت بها من مناهج المعرفة الأخرى ، وأن تخضعها لنسق أو منهج معرفي نقدي صادر عن المُبْدَعات الأدبية نفسها . إذ يبدو ان الاستسلام لوهم المنهجية العلمية لا يتبعه جزع على الأعمال الفنية بالمقابل : لقد أصبح المنهج فيتيشاً **Fetish** ولم يعد وسيلة مسخرة لتذوق ودراسة وتقويم العمل الفني . وعندما يصبح المنهج غاية فإنه سيكون باسم الرؤية الشاملة (توتاليتارياً) فيتناول الظاهرة الفنية الملغزة وكأنها ظاهرة

علمية واضحة المعالم . غير ان تاريخ النقد يرينا بوضوح ان كل ناقد أدبي فعال يرى بعض وجوه الفن الأدبي ويطور وعينا به . ولكن الرؤيا الشاملة أو ما يقاربها على حـد تعبير الناقد (ديفيد ديتشس)[مناهج النقد الأدبي ص – ٣٩٣ –] لا تتحقق إلا لأولئك الذين يتعلمون كيف يمزجون بين الاستبصارات التي تصدر عن العديد من المناهج النقدية .

إن مهمة الناقد في المطاف الأخير هو أن يُنطق العمل الفني بلغة نقدية . فالعمل الفني أبكم كما يراه الشاعر (أرتشيبالد ماكليش) . وهو يعني بذلك انه عاجز عن النطق بلغة أخرى غير لغته . . تماماً كما تغني شخصيات الاوبرا عندما تنشج بالبكاء .

ان الصورة الشائعة في جميع الآداب تقريباً ، والقائلة بأن الناقد الادبي مجرد طفل للفنان المبدع ، قـد ساعدت الكثير على الهاب حمى التظاهر بالمنهجية العلمية في النقد العربي المعاصر . فلكي يكون الناقد محترماً لا بد أن يكون عالماً . . . تلك هي الصيحة غير الصائتة ..!. وما دامت المعرفة النقدية لما تفلح بعد في خلق مناهج يستطيع استيعابها وتطبيقها نقادنا غير المزودين بحساسية فنية والذين اما وفدوا الى دنيا النقد بعد أن لفظهم عالم الابداع أو دفعتهم المصـادفة في طريق دراسة الأدب وزودتهم (بوهم منهجي) مفاده انه كما ان كلية الهندسة تخرج المهندسين فان كلية الآداب لا بد أن تخرج النقاد ..مادامت هذه المعرفة النقدية قاصرة عن خلق مناهـج خاصـة بها ، فان ما حدث هو ان التطبيق الميكانيكي للمناهج التي تقف خارج المدار النوعي للادب قد حل محل عادات التقريظ بحلو الكلام وزخرف القول . وبالطبع فان لهذا التعميم استثناءات ، غير ان الاستثناء يظل كذلك الى ان يفلح في تجذير نفسه .

ولسنا هنا في معرض تفسير الظاهرة وانما تشخيصها ، ان المهم هو أن النقد المنهجي وغير المنهجي لا يكون فعالاً الا بمقـدار مايثبت أنه قد أفلـح في فرض نفسه كمرجع ثقافي يلمس أثره على الكتاب والقراء في المجتمع وخارج دائرة دراسات تحصيل الحاصل في الجامعات العربية (١) .

(١) كتب شاعر مجهول القصيدة التالية متذمراً من دور الناقد الانكليزي (رسكن):

« أقبض وأرسم
لا أسمع شـكوى
وأبيع اللوحة قبل أن تجف
حتى اذا ما شهر رسكن الهمجي
نابـه العاجي
لم يعد هنـاك
من يكترث بي »

هذه القصيدة مثال بالغ الدلالة على عمق تأثير النقد في مجتمع اصبح النقد فيـه سلطة لها ثقلها الضاغط على الفنان وعلى المجتمع .

ولهذا يتساءل المرء عما اذا لم تكن معظم تجارب النقد العملي في بلادنا تجري بمعزل عن هدف النقد العام في توسيع حجم خارطة الحساسية بين القراء، وفي الاشارة الى ما يجدر بنا أن نقرأه وكيف نفعل ذلك .. وفي الحكم على الأعمال المعاصرة من منظور يعزز جدارة الأدب بأن يدرس كأدب أولاً [وليس في هذا اي اغفال لدوره الاجتماعي] ثم كوثائق سياسية أو تاريخية أو اجتماعية أو نفسية .

● ● ملحق في النقد التطبيقي : اشارات تطبيقية

كيف تم تهيئة الأرضية الملائمة لعملية النقدية . ؟ إن الطريق إلى معرفة العمل الفني هي قراءته قراءة أولية[١] ، وقراءة نقدية

(١) هذه الملاحظة حول القراءة الاولية للعمل الادبي ليست من قبيل تحصيل الحاصل . والنموذج التالي المقتطف من كتاب (فنون الادب المعاصر في سورية) للدكتور عمر الدقاق يكشف عن ان هذا الأساس البديهي في نظرية النقد لما يصبح بديهياً بعد :

يقول المؤلف معقباً على قصيدة للشاعر محمد الماغوط [ص ٤٤٤] :

« .. وغالباً ما تتحد آلام الشاعر بآلام أمته فيكون من ذلك سخط وازوراء ومرارة، وهرب رومانتيكي من وطأة الحاضر الى رحاب الغابر ، ولكن هيهات ،

« لم أعد أبالي
مستقبلي في قبري
اغرسي كلابة في شفتي السفلى
وجريني كالجثة النافقة
ودحرجيني في أحد الوديان
واذا ما لمحك علم بلادي المختال فوق ساريته
اعبري بسرعة ،
كالمدين أمام حانوت مدينه . . »

ويعلق (الناقد) على هذه القصيدة قبل الانتقال الى قصيدة أخرى ، فيقول :

« . . وعلى هذا الفرار يوغل الشاعر في عالمه الأثيري الحالم . . »

بعد أي قراءة (أولية) اكتشف (الناقد) الجليل أن في القصيدة عالماً أثيرياً وحالماً . ؟ .

تمحيصية ، وتقدير مدى الحاجة الى المعارف الخارجية المحيطة بالعمل، والتساؤل عما إذا كان من الضروري معرفة موقعه من السياق التاريخي ، وتقدير الأدوات النقدية اللازمة لقياس جنس المُبْدَع .. والبحث في كيفية استخدام هذه الأدوات في بلورة أحكام تستمد نسغها من نظرية القيمة الأدبية ..

هذه هي المقدمات الاساسية في النقد التطبيقي .

وفي الاشارات التطبيقية التالية ، حول التواقف Interdependence بين النظرية والمنهج ، التمييز بين النظرية والموقفية ، تلازم المنهج العلمي والحساسية الفنية ، التمييز بين موضوعية المنهج المستمدة من العلوم الاجتماعية وبين الموضوعية التي تكتفي بتقليد الموضوعية باعتبارها مثلاً أعلى للعلوم ، اختيار جنس المنهج من جنس العمل الادبي . . .

في هذه الاشارات محاولة للخروج بصورة تقريبية مستمدة من بعض كتب النقد التطبيقي التي تتناول النتاج العربي المعاصر، لا تستهدف تقديم منظور تاريخي تقويمي بل منظور تمثيلي تقويمي ضمن الأبعاد التي تسمح بها الحدود المعروضة للبحث في أزمة المنهج .

١ – تواقف المنهج والنظرية

تكمن المهمة الاساسية للمنهج النقدي في محورين :

١ – اكتشاف التجربة الفنية المتفردة المُبْدَعات على اختلاف أجناسها الأدبية .

٢ – اكتشاف المعرفة، شئنا أن ندعوها بالمعرفة الأدبية المحضة، أو المعرفة السياسية أو الاجتماعية معبراً عنها بطريقة فنية .

والهدف من التأكيد على هذين المحورين ان الفن عنصر أساسي من عناصر المنهج النقدي .

ومن الواضح انه توجد مناهج مختلفة لمعالجة مُبْدَع فني معين ، ومنهج واحد لمعالجة عدة مُبْدَعات .

والنظرية تتوقف على المنهج تماماً كما يتوقف المنهج على النظرية .. هذا هو (التواقف) .. ولكن ماذا عن الحقيقة الأدبية ؟..

ان المنهج الذي يساعدنا على توسيع قاعدة ملاحظتنا للعمل الأدبي لدى تطبيقها عليه ، لا بد أن يفسح المجال للتعديل في النظرية ، وخصوصاً فيما يتصل بتحديد جنس العمل الأدبي . ويميل النقد المعاصر الى وصف جنس

العمل وليس تحديده .. وذلك لأن القصة القصيرة – على سبيل المثال – قد اقتربت من الشعر الى حد يجعل بعضها أشد شاعرية منه .. بينما اقترب الشعر من القصة وصارت الوحدة العضوية لكثير من القصائد تنهض على أساس من العضوية القصصية .

غير ان المشكلة كثيراً ما تكون ذات علاقة وثيقة بتعذر تحديد الجنس الأدبي ، ليس لجوحه وانما لعدم نضوجه كما هو الأمر بالنسبة لحداثة الفن الروائي في بلادنا .

في كتابه « دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي » [ص ١٤ – ١٥] يتناول (حسين مروة) رواية (فارس آغا) لمارون عبود فيقول :

« في أي نوع أو فن من أنواع الأدب وفنونه يمكن أن يصنف (فارس آغا) ؟.. أهو رواية أم مذكرات أم وصف تاريخي محض .. أم صورة فنية متفرقة تصف بمجموعها حياة جيل من لبنان ؟.. ثم لأية مدرسة أدبية أو لأي مذهب أدبي يصح أن ينسب هذا العمل الأدبي ؟..»

« أول ما يتبادر الى الذهن هنا فن الرواية . ولكن تعترضنا فجأة تلك القواعد الكلاسيكية الرئيسية للرواية (الحادثة) أو الحوادث المتسلسلة فالحبكة فالعقدة ، فحل العقدة فالنهاية الحتمية ... فاذا ما تجاوزنا الرواية الكلاسيكية لأن (فارس آغا) لا يلتزم بقواعدها هذه ، بل هو يعبث بها الى حد الاستخفاف اعترضتنا الرواية الحديثة بمختلف أزيائها الطاغية هذه الأيام .. المعقولة منها واللا معقولة .. فاذا بها جميعاً تفرض أشياء لا يطيق (فارس آغـا) احتمالها أو التقيد بها مجتمعة (المونولوج الداخلي – اختفاء شخصية المؤلف – فصل العلاقات بين الناس والأشياء ، الجو الروائي لذاته وان خلا من قضية الانسان ، جوهرية الأسلوب دون الموضوع .. الخ ... »

وبعد أن يقدم (حسين مروة) صورة عن « فارس آغا » يتعرض فيها لما في الرواية من خلخلة ومفاجآت خارجية واستطرادات، يقول :

« إن فارس آغا لا يبعد كثيراً عن فن الرواية ... » (ص ١٧) ..

ولكن هذا الحكم يبرره الناقد (أكثر مما يعلله) .. وذلك عندما يقول قبل سطور :

« إن مارون ذو شخصية عاتية تطغى أحياناً حتى على موضوعيته التي يبالغ بها في كثير من الأحيان . ومن هنا كان من العسير عليه أن يتقيد بالقواعد المألوفة سواء بهذا قواعد النقد أم القصة أم الرواية حتى ليعسر عليـه كذلك أن يتقيد بموضوعية الواقع في بعض الأحيان ... »

وهكذا يعتذر الناقد للنتيجة التي يخلص اليها أخيراً وهي ان (فارس آغا)..

(حكاية) .. « حكاية جيل مضى » كما يقول عنها « مارون عبود » نفسه .

غير انه ليس من تعاريف « الحكاية » انها كل ما ليس رواية أو كل ما يقترب من الرواية ويخفق في تحقيق ابداع الرواية .

الحكاية هي نوع أو جنس أدبي متميز

« يقص قصة شفوية أو مكتوبة (نثراً أو شعراً) تتناول حادثة حقيقية أو خيالية أو مجموعة من الحوادث ، قصة إما حقيقية أو تخيلية ، من أهدافها إثارة السرور أو الوعظ أو الحفاظ على حقائق تاريخية قديمة العهد . وتستعمل خاصة للاشارة إلى قصة تتميز بالزخرفة والابتكار » .(١)

ومن الواضح أن هذه الشروط ، أو بعضها غير متوفرة في (فارس آغا) على النحو الذي يمنحها صفة « الحكاية » .

وبعد عدة صفحات من دراسة الاستاذ (مروة) ، يعود ليصف (فارس آغا) بأنها (رواية) فيقول بالحرف الواحد ،

« أما مواقف الكاتب من الواقع اللبناني الذي تصفه الرواية ، والطابع الذي ... » [ص ٢٢] .

وفي دراسة متميزة لديوان : « كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل » للشاعر أدونيس ، يقول ،

« في نظرة عامة أولا ، تبدهنا من مجموع « الكتاب » ولا سيما باب « تحولات العاشق » رؤى وصور عجيبة تؤلف عالما باطنيا يكتنفه الغموض بنوع من الكثافة وذلك التراكم في الصور والرموز تراكما كميا تتغلغل به العلاقات الداخلية بينها الى حد ان هذا التراكم الكمي لايؤدي الى التحول الكيفي الذي يقصد اليه الشاعر ، بالأساس ، حتى انه جعل هذا القصد جزءاً من اسم « الكتاب ».. وقد كان لهذه الظاهرة أثر على البناء الفني وكل قصيدة بمجموعها ، باستثناء قصيدة « الصقر » . بل لعلي أزعم أن البناء بمعناه التكاملي يكاد يكون مفقوداً في قصيدتي «

---

(١) J.R. HarmsworthH : Dictionary of Literary Terms — London .

« زهرة الكيمياء » و « تحولات العاشق » لولا ان هناك قدراً جامعاً عاماً يربط بين مقاطع من هاتين القصيدتين ... » .

في هذا المقطع يبدو الحكم بعدم وجود بناء بمعناه التكاملي ، حكم قيمة على الرغم من صورته الوصفية . وهو يشف عن شيء من فقدان الدقة نظراً لأنه يعامل شعر (أدونيس) بمقاييس القصيدة التكاملية وليس القصيدة الذروية . لقد تحطم البناء التكاملي في الشعر منذ أن بدأت سيطرة حركة الشعر الحديث ... واصبح الشكل يعتمد بناء (ذَروياً) يزاوج بين الاحساس وبين العاطفة وتبدو فيه القصيدة أشبه بمجموعة من الاندفاعات البركانية الذروية والمتفاوتة في شدتها وتواترها .

٢ ـــ المنهج بين النظرية والموقفية

يقدم الناقد (محمود أمين العالم) في كتابه « تأملات في عالم نجيب محفوظ » مايسميه بمدخل لدراسة شاملة للرواية العربية . فما هي النظرية التي يقدمها لهذا المشروع .؟

يتحدث (محمود أمين العالم) أولاً عن الشكل ، فينطلق من أرسطو في التأكيد على أهميته ، ثم يقرر :

« هناك شكل محدد دائماً(١) مهما تنوعت التفاصيل والأنماط والطرز والوظائف.وهذا الشكل ليس إطاراً خارجياً ، بل هو تنظيم وتنسيق وصياغة لعناصره بحيث يخدم الهدف المنشود منه . وهذا فبغير هذا الشكل لايمكن الشيء أن يحقق وظيفته .

ويستمر في عرض نظرية التواشج بين الشكل والمضمون، أو الصورة والمادة قائلاً:

« والحقيقة ان تحليل الاعمال الادبية والفنية ، واكتشاف أسرار منطقها الداخلي عملية بالغة الصعوبة والتعقيد .. ما أكثرماتؤدي الى انحرافات وأخطاء . قد ينحرف بك التحليل الى الشكل الخالص دون الارتباط بشكل.. وأنت في الحالين،في تقديري،

---

(١) نحن نرى ان هذا الحكم غير صحيح دائماً . ومن ابرز استثناءاته في الفن الحديث ، أعمال الفنان الامريكي المعاصر (كالدر) الذي اشتهر كمثال وكرسام تجريدي وكمصور لكتب الاطفال .. إن هذه الاعمال التي تسمى بـ (الاشكال المتحركة) تتألف من سلسلة من الصفائح المعدنية او الخشبية التي تربط بينها اسلاك ، بحيث ان أية حركة او هبة ريح تجعلها تتحرك ، ويتبدل بالتالي معمارها الفني بأبعاده الثلاثة .

بعيد عن العمل الفني .. حتى التحليل الشكلي وإن بدا أقرب إلى العمل الفني من التحليل الموضوعي فانه في الحقيقة لايتناول الشكل من حيث هو شكل لموضوع .. شكل لإبراز مضمون وإنما من حيث هو اطار وتضاريس خارجية ، مـــن حيث هو وعاء فارغ .. »

ان الفصل بين الشكل والمضمون يحدث منطقياً LoGically وليس فعلياً .. ومعظم كتابات الاستاذ العالم التي سبقت هذا الكتاب الهام في أدبنا النقدي المنهجي ، يمكن – وفق هـذا المعيار – أن تسقط قيمتها النقدية ببساطة باعتبار انهـا لم تكن تتناول أدب الخمسينات الا من خلال المضمون وقد تم فصله عن الشكل .

غـير ان هذا التركيز على المضمون كانت له مبرراته الموضوعية قدر ماكانت له مبرراته الأيديولوجية. فرواية « الأرض » للشرقاوي على سبيل المثـال ، كانت ستسقط فيما لو حدث هذا الفصل المنطقي بين الشكل والمضمون . لصالح التركيز عـلى مسألة الشكل . ومن الطبيعي أن يتجاهل الاستاذ العالم الشكل في رواية (الارض) باعتبار ان الحـديث عنه لن يكون في صالح الرواية لسببين :

١ – سيكشف عن عيوب الرواية الاساسية التي تركز معظمها في الشكل .

٢ – لا بـد أن يسيء الى المضمون اذا ما نظر الى مدى تأثيره السلبي على المضمون.

واذا كان ثمة توافقاً بين الشكل والمضمون في العمل الفني، اي ان يتوقف وجود كل من القطبين على الآخر، فان جل ما كتبه الاستاذ العالم عن المضمون خلال ربع قرن تقريباً، تصبح قيمته مشكوكاً فيها . . نظراً لأنـــه صادر عن تجاهل الشكل .

والحق ان الأمر لم يكن تجاهلاً الشكل بقدر ما كان تجـاهلاً الضعف في الشكل . وهـذا يكشف عن انه كان يصدر عن (موقفية) حاسمة ومسبقة أكثر مما يصدر عن (نظرية) خاضعة للترويض من خلال الممارسة .

٣ ـــ جنس المنهج من جنس العمل الادبي

ولنعد الى (تأملات في عالم نجيب محفوظ) فنكتشف مثـالاً على المنهج الذي لا تنتمي مادته الى موضوع الكتاب انتماء نوعياً على الأقل. فصل (المعمار الفني .. مدخل لدراسة الرواية العربيـة) يشغل عشر صفحات في الحديث عن الصورة والمضمون نظرياً، ثم يتحول الى التطبيق ليس على الرواية.. ولكن على جنس

آخر من المُبْدعات الفنية هو الشعر العربي الكلاسيكي وبناء القصيدة العربية التقليدية منذ امريء القيس حتى محمود حسن اسماعيل.

أما الرواية موضوع الكتاب الاساسي، فليس ثمة من اشارة لها الا بشكل عرضي. فتحت عنوان (معمار الرواية العربية) يختتم العالم الفصل قائلا :

« بهذه الاسس العامة نسعى إلى تحليل الرواية العربية .. كيف يبني الاديب العربي روايته .. كيف تطور معمار هذا البناء مع تطور مضمون الرواية .. مامدى التفاعل والملاءمة بين شكل الرواية ومضمونها .. ماهي المدارس المختلفة في فن بناء الرواية العربية وماهي خصائصها. »

ولكن هل تحتمل الأسس المنهجية العامة التي لا علاقة لها بنهج الرواية كجنس أدبي متميز، هل تحتمل هذه الشبكة المعقدة من التساؤلات ؟.. ثم أين المنهج النوعي الذي يعتمده الأستاذ العالم في النقد الروائي ؟

هذا مجرد جانب من الصورة لا يغض من شأن هذا الكتاب النقدي البالغ الأهمية والذي يشكل نقطة انعطاف في جهود هذا الناقد الذي تستقطبه جماليات (المعمار الفني) لأول مرة .. بعد أن كانت تستأثر به فكريات العمل الفني .

٤ ــ معنى المنهج العلمي

وننتقل الى بعد آخر من أبعاد أزمة المنهج في النقد العربي المعاصر، يتجلى أشد ما يتجلى في الطريقة التي تستخدم بها عبارة المنهج العلمي بمعزل عن الحساسية الفنية. يقول الدكتور (ميشال عاصي) في كتابه: (دراسات منهجية في النقد) :

« ... في حين ان الموقف الذاتي في النقد هو موقف شعري أولاً وآخراً .. أي موقف رؤيوي فني في طبيعته، قد يغني الأثر بأبعاد رائعة من الخيال . وقد يغني نفوسنا بألوان مدهشة من المشاعر والعواطف، لكنه لا يستطيع بأي حال أن يقدم لنا وللأجيال شيئاً أكيداً وعلمياً عن حقيقة الأثر الفني وعن أبعاده الفكرية ومدلولاته الاجتماعية والتاريخية »(ص٨).

أين (التأويل) في الأدب ؟.. ولماذا كتبت عشرات .. بل مئات الدراسات عن (دوستويفسكي) و (تولستوي) و(غوركي) و (جويس) و (كافكا) و (بيكيت) و (اليوت) و (نجيب محفوظ) ؟..

لماذا تكتب أكثر من دراسة اذا كان في وسع أي منهج تقديم (دراسة واحدة)

تتميز بـ [شيء أكيد وعلمي] عن الأثر الفني ؟...

يقول المؤلف ان المنهج العلمي يستطيع ذلك . ولكن ما المقصود بالمنهج العلمي في مجال النقد الأدبي ؟.. هل هو منهج ينقل مناهج العلوم الاجتماعية أم انه منهج يحاول تقليد المثل الأعلى للعلوم .. أي (الموضوعية) ؟..

ثم كيف يتم تجاوز كل ما يتصل بمسألة ما اذا كان النقد علماً أم فناً .. بهذه البساطة ؟..

٥ – المنهج العلمي والحساسية الفنية

محور آخر من محاور أزمة النقد العربي المعاصر هو « الحساسية الفنية » ومدى ضرورة ملازمتها للمنهج النقدي . ان الحساسية الفنية هي التي تطفر بالناقد من البصر الى البصيرة ، فيتكشف له المنهج الملائم للعمل الأدبي الملائم . (أدونيس) مثلاً .. شاعر اشارة ولهذا فان منهج الناقد (بلاكور) في اعتبار اللغة عملاً رمزياً ، ربما كان مجزياً اكثر من أي منهج آخر في دراسته .

و (يوسف الشاروني) الذي كانت قصته الطويلة (دفاع منتصف الليل) أول قصة (كافكاوية) تكتب بالعربية ، قد يصلح المنهج المقارن أحياناً لاثارة وتقويم تكويناته التعبيرية في القصة . وبالمقابل يميل النقد التقويمي الى :

« استخدام المنهج المقارن كوسيلة لتقرير درجة الجودة . والحق انه يمكن القول ان النقد المعياري المحض والذي يحاول أن يمنح عدداً من الدرجات لكل عمل وأن يضعه في الميزان ، لايستطيع المضي بعيداً جداً دون أن يكون قد قرب العمل من الأعمال الأخرى، كاشفاً عن الشيء نفسه وقد أنجز على نحو أفضل أو أسوأ في مكان آخر .. وبكشفه عن ذلك يساعد القارىء على رؤية المدى الذي بلغه من الجودة .. »(١) .

وفي كتاب الناقد (جلال العشري) « ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة » تناول نقدي للشاروني ولقصته التعبيرية الطويلة (دفاع منتصف الليل) . غير أن العشري لايستحضر في نقده شيئاً من (كافكا) ... لاتكويناته التعبيرية ولا روحه الميتافيزيقي أو احساسه بالعبث وبالرعب الضاغط على صدره دون سبب ظاهري .

(١) David Daiches :
Critial Approaches to Literature (ص ٢٥١) .

وعندما يتعرض العشري لمغزى (الليفة) في القصة وهي التي كانت «رمزاً لخلاص البطل وسعادته، أصبحت رمزاً لتعاسته وبلواه .. وهو اذ يفقدها في اثناء المطاردة. انما يفقد بفقدانها أمله في الخلاص»(١) ... عندما يتعرض لمغزى (الليفة) يغفل قطعة الصابون، الرمز المقابل لها في رواية (كافكا) الناقصة (أمريكا) .. حيث يمثل فقد احدى الشخصيات في رواية (امريكا) لقطعة صابون كان يريد الاغتسال بها، المغزى نفسه لضياع (الليفة) لدى بطل الشاروني، فقدفرصة التطهر الروحي نتيجة لفقد وسيلة التطهر الجسدي ..

* * *



(١) ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة (ص ٢٨٥).

في العلاقة بين الفكر والأدب

صفوان قدسي

يروي المؤلف المسرحي الذائع الصيت « يوجين يونيسكو » في دراسة له حول الكاتب ومشكلاته ، الحادثة التالية ، سألني ذات مرة أحد الصحفيين من امريكا الجنوبية هذا السؤال : ما هو مفهومك عن الحياة والموت ؟. وكنت ساعتئذ أهبط من القارب وأنا احمل حقيبة في كل يد . فوضعت الحقيبتين على الأرض ، ومسحت العرق من جبهتي ، وسألته أن يمنحني عشرين سنة أفكر فيها في الإجابة التي لا أضمن مع هذا أنني سوف أتمكن من الوصول اليها في ذلك التاريخ .

وقلت له : هـذا هو بالدقة السؤال الذي أوجهه لنفسي . وأنا اكتب يهدف توجيهه الى نفسي . والتقطت حقيبتي وأنـا اشعر اني قد خيبت أمله ، لأن الناس لا يحملون مفتاحاً الكون في جيوبهم او حقائبهم »

وبصرف النظر عن الطريقة الساخرة التي أجاب بها « يونيسكو » على ذلك السؤال ، فان هناك حقيقة لا يرقى اليها الشك ، وهي ان الكاتب ليس مطالباً بأن تكون لديه إجابات جاهزة على كل الاسئلة . والادب بصورة عامة لا يسعى الى الاجابة على هذه الاسئلة الكبيرة ، وانما يكتفي بأن تكون له رؤية ما ، وهي رؤية لا يعبر عنها الادب بصيغ مباشرة ، لأن هذه هي مهمة الفكر بوظيفته في الاصل والاساس ، وانما يعبر عنها بما يتفق وطبيعة الادب ، وهي طبيعة تقتصد قـدر الامكان في تقديم اجابات مباشرة ، او في الاعلان عن مواقف صريحة تفصح عن نفسها بأصوات عالية النبرات .

واذا كانت ثمـة علاقة وثيقة بين الفكر والادب ، فان الفكر والادب يفترقـان من خلال الاساليب والادوات التي يستخدمانها ، باعتبار ان الفعالية الادبية تتجلى عبر أشكال فنية ومضامين لا تخاطب القارىء بطريقة مباشرة ، في حين تتجلى الفعالية الفكرية من خلال أسلوب التعامل المباشر مع القارىء . ومعنى ذلك أن وسائل الاتصال بالقارىء تختلف بين الفكر والأدب .

وفي الحقيقة ، فان الأدب يتردى في هوة الابتذال وفقدان الملامح إذا لم يكن يصدر عن مواقع فكرية . وبعبارة أكثر دقة وتحديداً ، فان الأدب العظيم هو « ثمرة من ثمرات التأمل الفلسفي » . (١)

أي أنه ما من عمـل أدبي عظيم إلا وله رؤيته الشاملة الكون والعالم والحياة والانسان غير أن من المتعذر أن نقف هذا الموقف التوفيقي أو التلفيقي فندعي أن الأدب والفكر ، أو الأدب والميتافيزيقا بمعنى أشمل ، هما من نسيج واحد ، ذلك أن الأدب أقرب إلى أن يكون ذاتياً ، في حين أن الفكر بطبيعته موضوعي . وكما تقول « سيمون دوبوفوار » في دراستها الممتازة عن الأدب والميتافيزيقا (٢) فان مهمة الكاتب ليست في أن يستغل على صعيد أدبي حقائق مقررة مسبقاً على الصعيد الفلسفي ، بل ان مهمته هي أن يصور مظهراً من التجربة الميتافيزيقية لا يمكن أن يصور بطريقة أخرى ، أعني طابعها الذاتي ، الفريد ، الدراماتيكي . ولما لم يكن الواقع يعرف بأنه قابل لأن يفهمه العقل وحده ، فان أي

(١) محمود امين العالم

(٢) ـ الوجودية وحكمة الشعوب ـ ترجمة جورج طرابيشي .

وصف عقلي لايستطيع أن يقدم عنه تعبيراً مطابقاً له . لذلك ينبغي أن نحاول تمثيله بتمامه . كما يتمثل في العلاقة الحية التي هي عمل وعاطفة قبل أن تتحول الى فكر .

يكتب « رينيه ويليك » و « اوستن وارين » (١) :

« من المؤكد أن بالامكان معالجة الأدب كوثيقة في تاريخ الفلسفة والأفكار ، لأن تاريخ الأدب يوازي ويعكس تاريخ الفكر . وفي الغالب فان التصريحات الواضحة أو أو التلميحات تظهر انتماء الشاعر الى فلسفة بذاتها ، أو تبرهن على أن له صلة مباشرة بالفلسفات المعروفة جيداً ، أو على الأقل أنه يعرف منطلقاتها العامة » .

غير أن مؤلفي كتاب « نظرية الأدب » يسارعان الى اثارة مسألة ما اذا كانت ثمة مبالغة ما في الحديث عن وجود علاقة وثيقة بين الفكر والأدب ، وهما يكتبان في هذا الصدد : « ان التكامل الوثيق بين الفلسفة والأدب غرار في أغلبه ، كما أن المجادلات التي تدور في صالحه قد بولغ في قيمتها لأنها قامت على دراسة الايديولوجيا الأدبية ، وعلى الإقرار بالمقاصد ، وعلى برامج استعارات بالضرورة من الصيغ الجمالية القائمة ، ولو أنها لا تثبت الا صلة واهية مع الممارسة الفعلية للفنانين . هذا الشك في التكامل الوثيق بين الفلسفة والأدب لا ينكر طبعاً وجود صلات متعددة ، بل حتى أنه يرجع توازياً معيناً تقويه خلفية اجتماعية مشتركة في زمن ما ، ومن ثم تأثيرات مشتركة تقع على الأدب والفلسفة . ولكن حتى في هذا المجال ، قد يكون في افتراض أرضية اجتماعية مشتركة تغرير فعلي ، فغالباً ماتعهدت الفلسفة طبقة خاصة قد تختلف أشد الاختلاف عمن يقرضون الشعر ، سواء في أصولها الاجتماعية أو انتمائها فقد تلازمت الفلسفة مع الكنيسة والأكاديمية أكثر من الأدب بكثير . ان لها تاريخها وديالكتيكها ، شأنها في ذلك شأن الفعاليات البشرية جميعها ، ويبدو لنا أن فرقها وحركاتها ليست وثيقة الصلة بالحركات الأدبية كما يفترض العديد من بحاثي « روح العصر » .

وبطبيعة الحال ، فان هذا النص لا يفيد بأن كتاب « نظرية الأدب » يلغي فكره وجود علاقة وثيقة بين الفكر والأدب . ففي مكان آخر نقرأ ما يلي : « يجب أن لا يستهان بقيمة ماتقدمه معرفة تاريخ الفلسفة أو الفكر العام من أجل تأويل نص شعري ، يضاف الى ذلك أن تاريخ الأدب - وخاصة حين ينشغل

(١) - نظرية الأدب - ترجمة محيي الدين صبحي .

بكتاب من أمثال باسكال وامرسون ونيتشه ـ يضطر الى معالجة مشكلات تاريخ الفكر. والواقع أن تاريخ النقد يكل بساطة جزء من تاريخ الفكر الجمالي على الأقل إذا عولج بذاته دون الرجوع الى العمل الابداعي المتعاصر معه » .

غير أن الحقيقة الاكثر وضوحاً في هذا المضمار ، هي أن العلاقة بين الفكر والادب تكاد أن تكون علاقة غير مباشرة ، بمعنى أن هذه العلاقة ، برغم كونها علاقة وثيقة ، تترك مساحة من الارض يقف عليها الأدب مستقلاً عن الفكر ومتميزاً عنه بخصائص تجعله حقيقة قائمة في حد ذاتها ، ولعل السبب في ذلك يرجع الى أن الأدب لكي يظل أدباً ، يحاول الابتعاد عن التصورات الفعلية المجردة التي هي احدى خصائص ومميزات الفكر والفلسفة .

يكتب « لوسيان غولدمان(١) » :

« إن المذاهب الفلسفية ، وكذلك الأعمال الأدبية الكبيرة ، هي في جوهرها تعبيرات عن رؤية العالم . ولكن ، ثمة خلاف أساسي بين الأعمال الأدبية والفكر الفلسفي ، فالأعمال الأدبية العظيمة تعبر في الواقع عن رؤية العالم من خلال مواقف وشخصيات وأشياء وكلمات وألوان ، وليس من خلال تصورات مجردة . بينما نجد على العكس من ذلك أن المذاهب الفلسفية الكبرى انما تتبلور من خلال التصورات العقلية ، ولا تحتاج قط الى الحقائق الفردية . هناك « الموت » في عمل باسكال ، ولكن ليس هناك غير « فيدر التي تموت » في مسرحية راسين . واعتقد بناء على ذلك ان الترجمة الصحيحة لكل عمل أدبي كبير ، الى شكل من أشكال التصورات العقلية ، تشكل رؤية اجمالية وشاملة للعالم . وهذا يعني رؤية فلسفية له . وكل صور النقد التي تترجم الأعمال الأدبية الى هذه التطورات العقلية الخالصة ، لا تحصل الا على مواقف أخلاقية أو نظرية أو سيكولوجية أو اجتماعية فحسب ، ولا شك انها تستخلص أشياء موجودة في واقع العمل بالطبع ، ولكن هذه الأشياء ليست سوى جزء من هذا العمل فقط ، ومن ثم فان هذه الصور النقدية تخطىء في ادراك الطابع الخاص للعمل الأدبي ، النوعي والجمالي ، وكذلك رحابة أفقه العقلية . وما دام كل نقد ، بصرف النظر عن اتجاهه ، ليس سوى حديث تصوري ، أي حديث من خلال التصورات والمفاهيم العقلية ، فاننا نجد أنفسنا دائماً بازاء فكرة تصورية عن عمل أدبي أو فني لا يتضمن — ان كان عملا

(١) مفكر فرنسي ، روماني الأصل ، احد مؤسسي علم الاجتماع الأدبي

صحيحاً – أية تصورات مجردة » (١).

وفيما يتعلق بالعلاقة بين الفكر العربي والأدب العربي ، فان السؤال هو : ما هي حدود هذه العلاقة القائمة أو المدّعاة ؟ وفي الحقيقة فان الإجابة على هذا التساؤل تبدو غاية في الصعوبة بسبب جملة اعتبارات . وربما كانت الإجابة على التساؤل التالي مدخلا الى الإجابة على التساؤل الأول ، هل ثمة فكر عربي معاصر ؟ أي هل ثمة فكر عربي متميز ومتفرد ؟ أم ان الفكر العربي المعاصر هو رجع صدى الفكر الغربي فحسب ؟ .

والحقيقة هي ان الفكر العربي المعاصر ليس مطالباً باحتياز مثل هذا التميز ، إذا فهمنا كلمة التميز على انها انقطاع عن كل ما حوله ، واتصال بذاته فحسب . ما من فكر في العالم كله يمكن أن ينقطع عن كل ما حوله، وأن يتصل بذاته فحسب. ذلك فكر لايليق بعالم يعيش ثورة في وسائل المواصلات وفي أدوات الاتصال ، ولا يليق بعالم سقطت فيه كل الأسوار العالية ولم يعد فيه متسع لسر من الأسرار .

غير ان الفكر العربي المعاصر مطالب بأن لا يكون مجرد صدى لغيره . أي انه مطالب بأن تكون له شخصيته الخاصة ، وان يكون التعبير الحي عن الواقع العربي وليس عن أي واقع آخر على اتساع العالم ورحابته ، وأن يكون الصوت الذي ينطلق بما هو عربي حقاً والذي يفصح عن الشخصية العربية القومية.

ولعل هذا أن يطرح التساؤل التالي : أي شيء هي هذه الشخصية العربية القومية ؟ . ما هي ملامحها وقسماتها ؟. والإجابة على هذا التساؤل ليست بمثل السهولة المدعاة . وحتى الآن ، لاتكاد توجد محاولة في هذا المضمار . وباستثناء محاولة الدكتور « جمال حمدان » في كتابه الممتاز « شخصية مصر ... دراسة في عبقرية المكان» وهي محاولة تستحق اهتماماً خاصاً ، لا باعتبارها المحاولة الجادة الأولى في هذا المضمار فحسب، وانما أيضاً لأنها تضع يدها على حقائق بالغة الأهمية ، وهي محاولة تقوم على ما يسمى بـ « الجيوبوليتيك » ، أي علاقة السياسة بالموقع ، وعلاقة التاريخ بالجغرافيا ... باستثناء هذه المحاولة ، فان الشخصية العربية مازال بعيدة عن الدراسات التي تستهدف رسم خارطة لها تبين خصائصها وملامحها الخاصة وتحدد موقعها التاريخي والجغرافي والحضاري .

ولعل في نكسة حزيران ما يحمل على الاعتقاد بضرورة رسم هذه الخارطة . ذلك انه اذا كانت لنكسة حزيران فضيلة ما، فان فضيلتها الكبرى هي انها هزت الوجدان العربي من الأعماق ، ووضعت الانسان العربي أمام الحقيقة الخالصة والعارية ، وهي ان وجوده مهدد ، ولا شيء غير ذلك على الاطلاق . وحقيقة كهذه لن تكف عن أن تحدث في الشخصية العربية تحولات حاسمة.

(١) من مقابلة اجراها « امير اسكندر » — الجمهورية ٣٠ مايس ١٩٦٨

لقد عاش هذا الجيل منذ النكبة الأولى في انتظار الذي يـأتي ولا يأتي ، أسيراً لرؤيا حالمة ، كل ما فيها ان معجزة مـا سوف تتحقق لامحالة. وكان انتظاره اشبه بانتظار « فلاديمـير » و « ستراغون » في مسرحية « بيكيت » الذائعـة الصيت « في انتظـار غودوت » . انها ينتظران « غودوت » الذي لا يأتي على الاطلاق .

واذا كان هذا الجيل قد ترجم مأساتـه بهذه الممارسة الممضة لعملية الانتظار ، فان أشواقه لم تكن أسيرة وضـع عاجز . كان جيلنا دائماً بقرب الانتصار الذي لا يأتي ، ولعل هذا هو سر مأساته الكبرى ، أن يرى نفسه على عتبة النصر ثم لا يأتي ذلك النصر . ومـع ذلك فقد كانت حكمته دائماً من نوع تلك الحكمة التي تعبر عن نفسها في حوار يجري بين الأم وابنها « توم » في ملحمـة « شتاينبك » الخالدة : «عناقيد الغضب » ، والتي تقول فيها الأم لابنها ، مهلاً . لا بد أن نعتصم بالصبر . ألا ترى يا « توم » أننا نحن الشعب سنعيش ونعيش بعد أن ينتهي كل هؤلاء ؟ انهم لن يستطيعوا ابادتنا . نحن باقون . ويجيبها « توم » قائلاً ، ولكنهم لا يكفون عن ضربنا . فتقول الأم : نعم ، أعلم ذلك، ولكن ربما كان هذا هو سر قوتنا. لا تحزن يا « توم » سيأتي حال بعد حال . ويسألها « توم » ، وكيف عرفت ؟ فتجيبه لا أعرف كيف ؟ولكن سيأتي حال بعدحال.

هل يعني ذلك أن النكسة قد مست بالفعل الشخصية العربية وأحدثت فيها تحولاً أساسياً ؟

الشخصية القومية لا تتحول جذرياً بين لحظة وأخرى وهي في تحولها الثوري تحتاج الى فترة زمنية أطول مما تقدّر وتحسب .

ومهما كان عمق النكسة أو النكبة فانه لابد لكل تحول ثوري في الشخصية القومية مـن فـترة زمنية تجري خلالها عملية انضاج هذا التحول .

واذا كانت ثمـة قيم جديدة في حياتنـا العربية المعاصرة ، واذا كانت هـذه القيم قد ولدت بفعل النكسة ، فليس ذلك سوى ارهاص بتحول انقلابي في الشخصية العربية، وليس هو التحول نفسه . ذلك ان هـذا التحول ينبغي أن يكون من العمق بحيث يتحقق على مستويات وأبعاد متعددة ، والا فـان هذا التحول اذا لم يكتسب عمقه المطلوب ، يمسي مجرد غطاء جديد للشخصية القديمة، ولا يكون ثمة تحول على الإطلاق .

وأكثر من ذلك ، فان الشخصية القومية لامة من الأمم تملك ثباتاً نسبياً ، بحيث ان أي تحول انقلابي يستدعي شروطاً لابد من توفرها قبل تحقيق هذا التحول . بمعنى ان هذا الثبات النسبي يظل قادراً على الاحتفاظ بطبيعته اذا لم تتوفر شروط محددة تدخل

على هـذه الطبيعة عناصر جديدة بحيث يتحقق من خلالها ذلك التحول الذي يضفي على الشخصية القومية صفات جديدة .

وعلى الرغم من أن هذا ليس بحثاً في الشخصية القومية ، فان هذه المسألة بالذات تفرض نفسها باعتبار أن الحديث عن واقع الفكر العربي المعاصر من خلال الأدب يستدعي بالضرورة حديثاً آخر عن الشخصية القومية ويثير بالتالي سؤالاً حول ما اذا كان الأدب العربي المعاصر قد جسّد هذه الشخصية في نماذج إنسانية ، وفي مضامين أدبية تفصح عن هذه الشخصية وتكشف عن ملامحها وتنبىء عن واقعها .

وفي الحقيقة ، فان الأدب العربي المعاصر يحاول استكشاف ملامح هذه الشخصية وأبعادها ، من خلال تقديم جوانب معينة من هـذه الشخصية في حقيقتها الراهنة ، ولعل نجيب محفوظ في كل مـا يكتب يقوم بهذه المحاولة ، والنماذج البشرية التي يقدمها في رواياته وقصصه القصيرة يمكـن أن تعتبر ، مثلة لذلك بشكل من الأشكال .

ولعل أديب نحوي(١) هو الكاتب الأكثر تعبيراً عـن محـاولة الأدب استكشاف جوانب معينة من الشخصية العربية الشعبية ، ذلك انه في معظم ما يكتب يحاول ان يتلمس ملامح الشخصية الشعبيه من خلال واقعها المحلي في حلب بالذات . غير ان حلب ليست أكثر من البيئة التي تعيشها هذه الشخصية . أي انها ليست حلب بالذات ، وانما هي أية مدينة عربية أخرى تفوح من أحيائها هذه النكهة الخاصة التي تحس بها في قصص أديب نحوي .

غير ان ثمة ملاحظة تستحق اهتماماً خاصاً ، وهي ان الشخصية العربية التي يحاول الأدب العربي المعاصر استكشاف ملامحها ، انما هي الشخصية العربية في حقيقتها الراهنة وليس في صورتها المثالية ، في واقعها وليس في نموذجها المنشود ، في لحظتها الراهنة وليس في لحظة اكتمالها ونضجها .

ومن هنـا يمكن القول ان الشخصية العربيـة في الادب العربي المعاصر ليست واحدة ، وذلك بفعل تعدد الكيانات والأقاليم العربية ، هذا التعدد الذي يحاول ان يكرس مفهوم الشخصية الاقليمية المنقطعة عـن الشخصية القومية .

(١) – أديب نحوي يكتب منذ الخمسينات ، غير أن الظروف السياسية حالت دون أن يصنف كواحد من أفضل كتاب القصة في سوريا . ويبدو أن القيم والأحكام النقدية في بلادنا هي قيم وأحكام سياسية والا فما معنى أن يصمت النقاد عن أديب نحوي عشر سنوات ليكتشفوا بعد كل هذه السنوات أن أديب نحوي كاتب يستحق التقدير ؟

تعدد الأقاليم العربية ، وتعدد الكيانات العربية ، يصنع نوعاً من التعدد في الشخصية العربية . ولعل الشخصية العربية في نموذجها الأمثل ، لا يمكن ان تتحقق إلا في اطار الكيان العربي الحضاري الواحد ، أي في إطار الدولة العربية القومية .

ومرة أخرى ، هل ثمة فكر عربي معاصر ؟. أي هل ثمة فكر عربي متميز ومتفرد ؟ أم أن الفكر العربي المعاصر هو رجع صدى الفكر الغربي فحسب ؟. ومن خلال الاجابة على هذا السؤال، يمكن تحديد مدى ارتباط الأدب العربي المعاصر بالشخصية العربية .

وفي الحقيقة ، فإن الفكر العربي المعاصر يحاول أن يجتهد ، أي يحاول ان يبحث لنفسه عن هوية خاصة . لكن محاولته تلك ما يلبث تأثيرها أن يضعف، بما يتلقاه الفكر العربي المعاصر من تيارات الثقافة العالمية . ولأننا لا نريد ، ولا نستطيع ، أن نسد النوافذ والأبواب في وجه هذه التيارات ، فإن النتيجة دائماًهي أن يجد الفكر العربي المعاصر نفسه في مواجهة ريح عاصفة تكاد من شدتها أن تقتلعه .

ولعل التيارات الفكرية الرئيسية التي تركت بصمات اصابعها على الفكر العربي المعاصر ، ومن ثم على الأدب ، هي الماركسية والوجودية والفرويدية ، بنسب وحجوم متفاوتة .

وعلى سبيل المثال ، فان الماركسية باعتبارها تياراً فكرياً يحاول ان يشمل بتفسيره كل شيء ، ويحاول ان يبسط ظله على امتداد العالم واتساعه ، وجدت في الفكر العربي المعاصر استجابات لا تخطئها العين المدققة . وبطبيعة الحال ، فان الماركسية كانت لها دائماً نظريتها في الادب، تلك النظرية التي وجدت معادلها التطبيقي المنشود في الواقعية الاشتراكية . وقد انعكست هذه النظرية على الادب العربي في الخمسينات بحيث أصبحت تمثل تياراً أساسياً . ويكاد النتاج القصصي العربي في تلك المرحلة ان يكون من صنع هذا التيار .

وفي مقابل ذلك ، كانت التطبيقات الادبية للتيار الوجودي في الفكر الاوروبي قد بدأت تصل تباعاً ، وكانت مؤلفات « سارتر » و « كامو » القصصية والروائية

الى الاعمال القصصية والروائية العربية. وأصبح لدينا «ميرسو» عربي متطابق الملامح والقسمات مع «ميرسو» الفرنسي. وتعددت المحاولات القصصية والروائية التي تفيض بالحديث عن الغربة والعبث والضياع والانخلاع عن الواقع. ولم يكن الامر مجرد ظاهرة فردية. فلقد اتسعت هذه الظاهرة لتشمل عدداً غير محدد من الكتاب الذين وجدوا فيما يسمى بالقلق الوجودي شيئاً جديراً بالاحتفاء والتكرار بطريقة لايعوزها الابتكار في بعض الاحيان.

لكن المشكلة في الأساس ظلت ماثلة في أن هذا النوع من الأدب هو خلاصة حياة مضطربة كانت تعيشها أوروبا في أعقاب الحرب العالمية الثانية، وخلاصة وضع معين يحاول فيه الانسان الأوربي ان يبحث عن مصيره في عالم سقطت فيه كل القيم، وخلاصة ازمة حضارية تمر بها اوربا وتفصح عن نفسها في اعمال ادبية وفنية ترفض العالم وتبحث عن خلاص الانسان.

ولم تنج الأعمال الأدبية العربية من اكتشافات «فرويد» فى علم النفس.

وعلى الرغم من انه لايوجد عمل ادبي بعينه يمثل هذا التيار، إلا انه يمكن القول ان اعمالاً ادبية عديدة تأثرت، بنسب متفاوتة، بهذا التيار.

وفي الحقيقة، فان تأثير هذه التيارات على الفكر العربي المعاصر، وبالتالي على الأدب العربي المعاصر، لم يكن عفوياً. بمعنى أنه لم يكن نتيجة تفاعل بين هذه التيارات وبين الواقع العربي. كان الفكر العربي يشعر بالخواء، ووجد في هذه التيارات الفكرية ما يملأ هذا الخواء، بصرف النظر عما اذا كانت هذه التيارات الفكرية تعبر تعبيراً أصيلاً عن حياتنا وواقعنا، وبصرف النظر عما اذا كانت هذه التيارات الفكرية تملك مقدرة طرح مشكلاتنا، وبصرف النظر عما اذا كانت هذه التيارات الفكرية تستطيع أن تجيب على الأسئلة المطروحة.

وباختصار شديد، فان محاولة ملء هذا الخواء أفضت في نهاية المطاف الى استبدال خواء بخواء جديد، لأن الأفكار في القطب الشمالي تذوب وتتبخر عند خط الاستواء.



مقابلة مع زكريا تامر

— ما رأيك في دراسات النقاد السوريين عن أدبنا المحلي ؟

— تلك الدراسات قليلة الى حد مخجل ، ومعظم ما قدم على انه دراسات نقدية محلية ما هو سوى تعليقات كتبت بسرعة كي تنشر في صفحات أدبية في الصحف وبعض المجلات، وهدفها المغنم المادي .

— وكيف تبرر ندرة تلك الدراسات ؟

— ان قلة الدراسات النقدية الجدية عن الأدباء السوريين ونتاجهم، يرجع الى أسباب كثيرة ، لعل أهمها هو الكسل الفكري المسيطر على غالبية من يسمون أنفسهم نقاداً . واذا فهم لا يرغبون في الكتابة الا عن أديب سبق ان كتب عنه ، لأن الأديب غير المدروس سابقاً يعد بالنسبة لهم عالماً جديداً ، وعليهم الاعتماد على طاقاتهم

وامكانياتهم وحدها في اكتشافه وتحديدمعالمه وخصائصه ، غير ان الكثيرين منهم يخشون السفر الى العوالم الجديدة ، ويرهبون المغامرة ، ويفضلون العيش في تكايا مشيدة من أفكار ومصطلحات جاهزة ، تقدم لهم الخبز والحساء والكساء والفراش .

كما ان بعض نقادنا خاضعون كلياً ومستسلمون بارتياح لاحساس بالقزمية تجاه أدب الأقطار العربية وخاصة القطر المصري فهم يرون — كما يبدو — ان تناول أدب نجيب محفوظ أو غيره من المشاهير سيضفي عليهم احساساً وهمياً بالأهمية .

انهم يحاولون ان يستمدوا قيمة لا من امكانياتهم بل من شهرة المنقود ومكانته في الأدب .

انهم يقلدون بعض المخرجين المسرحيين في بلدنا حين يخرجون نصوصاً عالمية ليستروا امكانياتهم الضعيفة وراء نص له شهرة مدوية ، فاذا وجهت ملاحظة ما الى المسرحية تصدى لك المخرج بشجاعة وأظهرك وكأنك تسب شكسبير ولبس اخراجه المتهافت .

وقد يكون هؤلاء النقاد يظنون ان الكتابة عن أديب عربي مشهور أو عن أديب عالمي ، ستكون حتماً نقداً مبدعاً ذا أبعاد عميقة .

اني اعتقد ان الولادة الحقيقية للنقد في قطرنا يجب أن تبدأ من الارتباط بأدبنا المحلي مهما تكن حاله ومستواه ، غير أن سلوك نقادنا ينم عن موقف من يطالب الأديب المحلي بالتطور وحده وبالوصول وحده الى مرحلة النضج والكمال .

وهنا أرى أن النقد يفقد دوره الطليعي ، ويحبط قدرته على الاسهام في تطوير أدب ما زال يتعثر باحثاً عن أرض صلبة .

وما نشر من نقد يؤكد ان الناقد المحلي القدير لا وجود له . ثمة بدايات ، ولا شيء غير بدايات ، بعضها يتصف بالجدية والاخلاص والدأب ، وبعضها الآخر ولد ميتاً ولكنه يملك موهبة الزعيق والجعجعة .

ولعل السبب الأساسي في ضعف النقد يرجع الى ظاهرة عامة ليست مقتصرة على المجال الأدبي ، وتتجسد في الحرب من استخدام العقل في معرفة الواقع وتحليله .

ومعظم الذين يكتبون نقداً أو أدباً ، ينطلقون من العواطف التي لا يقف وراءها رصيد فكري صلب واضح ، فيأتي نتاجهم تعابير سطحية عن انفعالات مائعة .

وحتى المحاولات التي توهم القراء بأنها تملك تلك الخلفية الفكرية المنشودة هي محاولات سجينة لأطر جامدة وكليشات جاهزة ومخططات ذهنية ، وتقع فريسة لآلية تتنافى وبديهيات الخلق الفني ، آلية

تشنق الفن باسم الفكر المتطور المتقدم .

– ما دام رأيك سلبياً في نقادنا المحليين فما هي أهم الصفات السلبية لمحاولاتهم النقدية ؟

– ثمة برهان أول يثبت وهن المحاولات النقدية المحلية ، وهو التركيز على مضمون النتاج الأدبي وتوجيه كل الاهتمام الى ما يريد الكاتب ان يقول ، وهل ما قاله يتفق وعقيدة الناقد ، وهل العالم الذي وصفه الأديب يتفق والصورة التي كوّنها الناقد عما يسمى بالواقع المحلي والحياة اليومية والبيئة ومشكلاتها والقوى الرجعية والقوى الثورية .

اما الشكل الفني فهو بالنسبة للناقد مجرد وعاء لا يستحق اكثر من سطور قليلة تزخر بالأخطاء والاحكام الفجة غير المسؤولة والتي يعوزها الوعي الفني والانساني .

– هل ترى ان مدى ارتباط النتاج الأدبي بالواقع ليس معياراً للتقييم ؟

– ان ارتباط نص أدبي ما بالواقع الذي نحياه أمر اجتماعي محض وليس قيمة أدبية .

وذلك الارتباط لا يكفي وحده لخلق أثر أدبي جيد ، انه التعبير عن الموقف الفكري للأديب ازاء مجتمعه ، كما أنه في الوقت نفسه التعبير عن فهم الأديب لدور الأدب ووظيفته .

أنا اؤمن بأن الأديب يجب أن يكون له دور في اشعال الحرائق في العالم الذي لا يمنح الانسان الفرح والحرية والعدالة ، ولكني في الوقت ذاته اؤمن ايضاً ان التزام الأديب بقضايا مجتمعه يجب الا يعتبر في المجال النقدي صفة فنية ايجابية لا بد من توفرها في النص الأدبي الجيد .

ان عيب النقد في بلدنا هو انه لا يتناول الاثر الادبي ، بوصفه عالماً صغيراً مستقلاً له وجوده الذاتي وخصائصه المميزة على الرغم من أن ذلك العالم لا يستطيع الا أن يظل مرتبطاً بالحياة والانسان .

فالعمل الفني الجيد، لا يمكن أن يكون هدفه فقط تصوير سطح الحياة اليومية لمجتمع معين . انه يخلق عالماً خاصاً مقنعاً بحقيقيته وبجذوره المتغلغلة في عالم الحياة اليومية التي نعيشها . ان جذور العمل الفني تلتقي حتماً – في العمق – بجذور الحياة اليومية . إذ ما الفائدة من العمل الفني اذا اقتصر فقط على وصف ما يعرفه كل الناس ؟

الشارع في القصة يجب ان يكون هو الشارع الذي نعرفه جميعاً ، ولكنه مع ذلك هو شارع جديد ، شارع خاص بالقصة .

– ماذا يخسر كل من الأدب والنقد عند اهمال الشكل ؟

– الشكل هو – في رأيي – الطاقة القادرة على التأثير الفعال في قلب القارىء وعقله ، كما ان الشكل هو الذي يتولى اقناع

القارىء بأن العالم الذي يصوره الأديب عالم حقيقي .

الكتابة الأدبية في حالتها الأولية كلمات تقود القارىء الى عالم حي له جماله الخاص الذي يختلف عن جمال عالم الواقع اليومي .

والأفكار ليست قادرة وحدها على خلق مثل هذا العالم .

الشكل هو الابداع الخاص للاديب ، وثمة امتحان قاس لابد أن يجابه الشكل ،والنجاح في ذلك الامتحان مرتبط بأن يكون ذلك الشكل نابعاً من رؤية جديدة متميزة للعالم وللحياة الانسانية .

أعمال أدبية كثيرة سقطت سقوطاً شنيعاً لأنها حاولت أن تأتي بأشكال جديدة ، غير أن رؤيتها للحياة كانت تقليدية محنطة ، فجاءت شبيهة بشخص أراد أن يصبح منتمياً الى العصر، فوضع على رأسه قبعة وحمل غليوناً . وهذا خطأ يعبر بصورة عفوية عن أزمة الطبقة المثقفة ، فهي متحررة نظرياً في تفكيرها ورجعية في سلوكها اليومي . ولذا فان الأديب الناشىء في بلدنا لديه الاستعداد للتأثر بالأشكال الفنية الجديدة دون التأثر بما تشتمل عليه من قيم تبرر تلك الأشكال .

الشكل الفني هو بالتأكيد التعبير العفوي عن موهبة الاديب وأصالته .

وتاريخ الأدب شاهد على أن التجديد في الشكل الفني لم يحدثه سوى أصحاب المواهب الأصيلة ، أما أصحاب المواهب الصغيرة ، فهم يقلدون ويثيرون الضجيج والغبار ، ويحاولون القعود على كراسي ليست لهم ، وقد ينجحون لأمد قصير فحسب ، ولكن الزمان قاض صارم ، فيلقي بهم في سلة المهملات ليغطيهم غبار لا يمكن التخلص منه .

ومطلوب من النقد ألا ينتظر مقدم ذلك القاضي بل عليه أن يقوم بعمله ، فيقوّم التقويم الصحيح ، ويضع كل أديب في المكان الذي يستحق ، ولكن النقد في بلدنا لا يقوم بذلك الدور، بل انه قد يسهم في أحيان كثيرة في الترويج للزيف ، ويقدم الأغصان الجرداء على أنها الاشجار الخضراء الباسقة .

– وماذا يخسر النقدفي رأيك حين يقتصر على مناقشة المضمون ؟

– ان معظم النقاد يبدأون كلامهم النقدي بالتأكيد على الترابط بين الشكل والمضمون، ثم يأتي نقدهم لينفي ما سبق أن قرروه .

ان الناقد الذي يقتصر على مناقشة المضمون انما يعالج القصة أو القصيدة أو الرواية أو المسرحية وكأنها مقالة . فالتركيز المبالغ فيه على المضمون ، والنظر الى المضمون على أنه الهدف الاول والأساسي ، يفقد العمل الفني خصائصه ، ويجعله نوعاً من التعليق النثري الذي يتناول بالبحث والتحليل

اوضاعاً اجتماعية في مرحلة تاريخية معينة ، وهنا لم تعد القصة قصة والشعر ليس شعراً.

ان لكل نوع من الأنواع الأدبية لوناً من التعبير ملائماً له ، ويمتلك خصائصه الذاتية التي تميزه وتجعله يختلف عن الانواع الأدبية الاخرى ، فهذا النوع من النقد المضموني يقوم بطمس الخصائص الذاتية للانواع الأدبية، ولذلك فاننا سوف نقرأ نقداً واحداً لرواية وقصص قصيرة وقصائد شعرية مع أن النقد يجب أن يختلف باختلاف الآثار التي يتناولها. ان هـذا النوع من النقد المضموني لا يقوم بالدور المطلوب منه في هذه المرحلة من حياتنا، التي تتصف بانتشار الأمية الأدبية بين الادباء، وبضعف التذوق لدى جمهور القراء ، ومهمة الناقد هي أن يكون جسراً بين الاثر الادبي والقارىء ، فيكون بالنسبة القارىء مرشداً الى نواحي الجمال في الاثر الادبي ، وهـذا الدور بالغ الاهميـة في الوقت الراهن، لأن جمهور القراء في بلدنا قد ربوا على الحكايات ومقالات المنفلوطي والرافعي والزيات والعقاد وطه حسين وآثار جبران خليل جبران ، ولا يملكون ماضياً من التذوق للانواع الادبيـة الجديدة في الأدب العربي كالقصـة القصيرة والرواية والمسرحية .

على النقـد أن يقوم بدور تثقيفي في توعية القراء وتربية وتنمية التذوق للأدب الحديث باعتباره الوسيلة الفضلى للتعبير عن حياتهم وتطلعاتهم . ولا بد من الاشارة الى دور خطير هدام يقوم به النقد حالياً ،وهذا الدور يتجلى عندما يطلب النقـاد من الأثر الأدبي أداء مهمة ليس بوسعه القيام بهـا ، فالأديب العربي مطالب حاليـاً بالقيام بكل واجبات أجهزة الدولة ، عليه أن يعلم الأمي وأن يحرر الارض المحتلة، وأن يبني المصانع والسدود والمستشفيات والحدائق .

وعندمـا نطلب من الأدب القيام بمـا لا يستطيع القيام به فعـلاً – لانه خارج وظيفته – نكون قد ألغينا دوره الطبيعي ووظيفته الاصيلة الحقيقية .

قد يسهم الادب في بث الوعي القومي ولكنه لا يستطيع أن يكون سلاحاً يصرع العـدو .

والناقد المتخلف هو الذي يطالب البلبل بأن يحمل السلاح، بينما يطالب المقاتل القادر على حمل السلاح أن يغني ، فتكون النتيجة أن يفشل البلبل والمقاتل، وهنا يبتهج الناقد مزهواً بأحكامه الصحيحة وبانتصاره الخيالي.

ومـن المضحك ان ينقد النتاج الأدبي ثم يدان بالاعتماد على اقوال سياسيين ومصلحين اجتماعيين واشباح فلاسفة .

ومـن المستحسن ان نستمد من واقعنـا الحياتي دروساً ، فتطلعنا على بعض وظائف الادب وكيف يؤثر ؛ جمال عبد الناصر قرأ رواية « عودة الروح »لتوفيق الحكيم،وهذه

القراءات أثرت في تكوينه الفكري ورؤيته السياسية ثم أثر جمال عبد الناصر على مصير أمته . وهـذا يفضي بنا الى الكشف عـن الوظيفة الحقيقية للادب ، وهي انها تؤثر في الطليعة المثقفة، وتلك الطليعة تعمل بدورها على تغيير الواقع ، وهي التي تؤثر في حياة العامل والفلاح . هذا كلام بديهي ، ولكن الوضع الأدبي في الوطن العربي يخضع لغوغائية تزعم أن الأدب يجب ان يتوجه إلى العامل في معمله، والى الفلاح في حقله، متجاهلة الأمية السائدة بين ٨٠٪ من ابناء الأمة العربية ، ومتجاهلة ايضاً الاوضاع المادية المتردية التي لاتسمح للمواطن الا" بالحصول على الضروري من القوت اليومي ، فالكتاب بالنسبة للعمال والفلاحين المتعلمين هو ترف محض.

ان الحياة العربية ترغم الأديب على ان يتوجه بنتاجه الى فئة صغيرة . أما الذين يزعمون انهم يكتبون للعامـل والفلاح ، ويقدمون من النتاج الهزيل والضحك والغث والسطحي بحجة انهم يخاطبون شعباً محدود الثقافة، فما هم سوى اشخاص يبغون اخفاء فقرهم الفـني خلف شعارات إنسانيـة وتقدمية ايضاً .

انهـم باختصار يكذبون بنية حسنة ثم يصدقون كذبهـم بنية سيئة تمتهن الأدب وتلغي خصوصيته . المهـم ان يكون الأثر الادبي ملتزماً بقضايا الانسان امـا الوسائل الفنية التي يلجأ اليها الاديب التعبير عما يريد قوله ، فهو حر في اختيارها بحيث يقدم في النهاية عملاً فنياً جيداً .

ولا يجب في أن حال من الاحوال ان نبرر الركاكة والفجاجة باسم الالتزام .

وفي هـذا المجال مطالب النقد أيضاً بعدم الخضوع لتلك المفاهيم الغوغائية ، والنظر الى الادب بوصفه أدبـاً لا بوصفه منشوراً سياسياً مفعماً بالكلام المنمق الداعـي الى العدالة والتحرر . الرغبة في بناء وطـن مستقل حراً لا تكفي وحدها لابداع أثر أدبي. ان تلك الرغبة من الممكن ان تفيد اذا انضم صاحبها الى تنظيم سياسي .

ان القصيدة والمسرحية والقصة والرواية ليست احزاباً سياسية تعمل يومياً بغية تغيير الواقع انمـا هي قد تسهم في خلق الارادة لتغيير واقع فاسد عن طريق تصويره التصوير المحرض الذي يمنح الساعد القوة على حمـل معول الهدم .

الادب لا يشعل الحرائق في العالم العفن ، ولكنه يخلق في نفس الانسان ضرورة الخلاص من ذلك العالم الفن ، اما كيفية التخلص منه فهي بالضبط مهمة القوى الثورية في المجتمع.

ولذا لابد للنقد من تحديد موقفه من دور الادب في الحياة الاجتماعية والانسانية .

والنقد عندما لايخدم الكاتب ولا الجمهور،

لا يستحق ان يسمى نقداً بل هو مجرد تخلف مغلف بقشرة ثقافية ، ويجب اطلاق النار عليه دونما رحمة ، فلا شيء اكثر خطراً من جاهل يرتدي ثياب الحكماء .

— اذا كان الواقع النقدي مليئاً بكل هذه الحفر والمزالق والمنعطفات الخطرة فكيف يمكن للكاتب الناشىء ان يتجنبها وان يكتشف الطريق الصحيح ؟

في هذه المرحلة من حياتنا ، على الأديب الناشىء ان يبدأ بداية تشبه من يزرع الاشجار الخضراء في صحراء مجدبة لا تعرف الانهار والامطار .

انها بالطبع مهمة عسيرة وشاقة ، ولكن المرحلة الحضارية التي تمر بها امتنا العربية تفرض على الاديب التصدي للقيام بتلك المهمة واعتبارها امتحاناً لاخلاصه للانسان والكلمة .

على الاديب ان يكتشف طريقه الخاص معتمداً على موهبته واصالته ، والموهبة رادار لا يخطىء .

— ثمة ظاهرة في الحياة الأدبية تبدو من الخارج وكأنها تطبيق لما تنادي به، وهي ان كل اديب شاب يعتبر نفسه بداية ، ملغياً كل التراث والاكتشافات الأدبية العربية المعاصرة له،فالى أي حد يرتبط الأديب الشاب بالتراث ويتحرر منه ؟

— تكلمت عن أدباء يحاولون شق طريقهم دون الاعتماد على عون النقاد ، ولم أتكلم عن أدباء ينفصلون عن التراث كتعبير وحيد عن تجديد أو تطوير . والحقيقة أن واقعنا الأدبي متخم بالاقزام الذين يعتبرون أنفسهم الورد الطالع في رمل الصحراء . كل أديب لا بد له من أرض ما يقف عليها في البداية لينطلق منها إلى أرض أخرى جديدة . والأرض الأولى تلك هي ما سبق أن أنجزه كتاب آخرون .

أما الأديب الذي يريد الانطلاق من الفراغ فلن يكون نتاجه سوى رحيل من فراغ الى فراغ .

— اذن كل أديب مضطر الى بلورة مفهوم ما للعمل الأدبي . فكيف يتم ذلك ، وكيف تمكنت من خلال تجربتك في الكتابة من بلورة مفهومك العمل الأدبي ومراميه ؟

أن الأديب لا يستطيع أن يبلور مفاهيم جديدة للعمل الأدبي دون الاطلاع على التراث الأدبي الانساني، وهضم ذلك التراث والتفاعل معه التفاعل الحي الايجابي .

من يصنع حالياً ابرة ثم يزعم أنه من المخترعين سينظر اليه على أنه معتوه .

وأنا مضطر للتحدث عن تجربتي والنظر اليها على أنها مثال متواضع .

عندما كتبت لم أعتمد على آراء النقاد، ولو عملت بآرائهم في بدايتي لهجرت الكتابة.

أو كنت نسخة مشوهة لأدباء آخرين. ولكني قبل أن أكتب القصة يخيل اليّ أني عشت جيداً واطلعت على معظم القصص العربية، وعلى ما أتيح لي من القصص العالمي، ثم ابتدأت أكتب محاولاً إيجاد صوت ما لم أعثر عليه في قراءاتي، فثمة مخلوق مضطهد مسحوق هالك بائس لا يضحك ومحروم من الفرح والحرية، وهذا المخلوق له وجود حقيقي في بلدنا، ولكنه كان مهملاً منبوذاً، فمن يسمون أنفسهم كتاباً ملتزمين كانوا منهمكين في تصوير المتسولين وبائعي اليانصيب، وتقديمهم على أنهم الطبقة المسحوقة في بلدنا روحياً ومادياً.

وهذا كذب مفضوح بعيد عن الصدق فتصوير أوضاع أفراد ينتمون الى الطبقة الدنيا لا يشكل تعبيراً حقيقياً عن بؤس انسان بلادنا.

وقد حاولت أن أكتب ما اؤمن به وتقديم رؤيتي للانسان والحياة في أشكال فنية تحاول أن تنطلق إلى أمام، معتبراً ما سبق أن حقق من تطور في مجال القصة العربية بداية لي. دون أن تسيطر علي الرغبة في التجديد أو التطوير بل اني عندما كتبت كنت أعتبر نفسي خبيراً في الحياة وما يعوزني هو اللغة والأسلوب ولكني لما نشرت قصصي الأولى فوجئت بالسب ينهال على خبرتي في الحياة، كما فوجئت أيضاً بالمديح يكال للغتي وأسلوبي.

— وتجربتك مع النقد والنقاد؟

– تجربتي الخاصة في الكتابة علمتني ألا أحترم كثيراً آراء النقاد في قصصي.

ففي سنوات بدايتي، كنت ما أن أنشر قصة حتى يشتمها النقاد. ثم أنشر قصة ثانية فيسارع النقاد إلى مدح القصة الأولى وشتم القصة الثانية.

وهكذا فقد اقتنعت بالسير في عالم يخلو من النقاد، خاصة بعد أن عرفت نقاداً هم الفصل المبتذل في مسرحية هزلية.

أحد «النقاد» يتهم قصصي المنشورة في سنة ١٩٦٠ – ١٩٦٣ بالتأثر بكاتب بدأ بالكتابة والنشر في سنة ١٩٦٧.

وناقد آخر نشر في سنة ١٩٦٥ مديحاً لقصصي وعبّر عن اعجابه الجنوني ببعض الصفات التي توفرت في قصصي. ثم في ١٩٧٠ نشر شتائم موجهة الى الصفات السابقة ذاتها.

وناقد ثالث اتهم قصة من قصصي بالتأثر بعنف القصص الغربي مع أن قصتي متأثرة بصورة واضحة بسيرنا الشعبية. أي أن الناقد يتأثر بعالم الكتب أكثر من تأثره بعالم الواقع الذي يحياه يومياً.

وناقد رابع قال أن التطور الوحيد في قصصي الجديدة هو محاولتها الاعتماد على التراث الشعبي مع أن قصصي المنشورة بدءاً من عام ١٩٦٣ تتصف بتلك المحاولة.

ولكن ثمة نقاداً قلائل تناولوا قصصي بالدرس والتحليل باخلاص ونية طيبة .

— ما دام الواقع الأدبي مظلماً إلى هذا الحد ،ألا يشكل هذا الواقع بالنسبة للأديب الأصيل عاملاً مثبطاً ؟

— وجود المهرجين والمزيفين في الحياة الأدبية لا يخلو من نفع حقيقي .

عندما تسمع غناء بلبل في بستان مليء بالبلابل لا تطرب لغنائه كما تطرب لسماع الغناء ذاته في بستان مليء بالخفافيش والبوم .

كل الظواهر السلبية في المجال الأدبي تفيد الكاتب الأصيل، اذ تجعل من قضية الكتابة بالنسبة اليه مصير حياته ، مصيراً لا يخضع لمساومة أو مغنم مادي أو معنوي .

ولكن واقعنا الأدبي بحاجة ماسة ملحة الى ناقد جريء صارم ، لا يهادن، ولا يخضع لارهاب ، ناقد يعتبر الصمت عاراً وخيانة للفكر والأدب، ناقد يدرك مسؤوليته الخطيرة، ناقد يأبى الانضمام الى الزمر التي تنظر الى الحياة الأدبية على أنها مواقع ينبغي احتلالها بشتى الوسائل .

ان واقعنا الأدبي بحاجة الى الناقد الذي يتقن القتال ويحمل العصا ويطرد الفريسيين.



المدينة تغلق أبوابها في الصيف



فايز خضور

– ١ –

حاضرٌ في سريركِ ، زيتـــاً ،
حريقاً ،
غضاراً من الهمّ .
لا تستجيري حصى النطقِ ،
همسي صلاةٌ ،
وصمتي عبادهٌ .. !!

صُرّتي : خنجرٌ تدمريٌّ .

وحبي لأرضي .

وبؤسي ،
وعيناكِ في نزق الرفض :
نرفو - جميعاً - قميصَ الولادة ..

أسرجي فرسَ الخطف

- قيّومةَ الحيّ -
عمّدتُ نبضَ الرضا
باحتمال الخسارات .
حاورت ذعرَ الصراخ الطفوليّ .
كانَ القبولُ المغاوي ،
مناديلَ آبقةَ اللمسِ ،
لا تغسليها ..
الجرائمُ في الشرقِ ،
تاجُ الولايةِ ،
سرُّ البقاء :

سيّدُ الشوّ يستوطنُ العصبَ القوسَ ،

لم ينخذل بالنكوص المهدّدِ ،
آنَ احتوى شاطىءَ الموتِ ،
شدَّ المراسي
إلى عنق الموجة الواقفة ..!!

ساكناً ، يتحيّزُ بالسرو ،

كيف استحال إلى الدفن
فزّاعةً ،

فيصلاً للتحوُّلِ ،
يومض في عارضَتِهِ النحولُ اتّكالاً .
ويصحو ،
على نشوة الذَّبحِ ،
سوطُ الغناءْ . .

كيف لم تدمني غضبَ الريحِ ،
طعمَ الطقوس الخصيبة .؟ !
أنتِ من الريحِ نسلُ القرابين .
للريح صدرٌ ، وخاصرةٌ أنتِ . . .
لا تفضحي ، يا حصيرَ الشقا
ولولات الوسادة . . !
أيقظي الرشأ النائمَ ، الصبحَ ،
ـ قيُّومةَ الحيِّ ـ
لا تطفئي جذوةَ اللعبةِ ،
النارُ تنتهكُ العشبَ ،
والحلْمةَ الخائفة . .

ها . . . أتينا ، افتحي كُوَّةَ الحصنِ ،
نشتمُّ عطرَ الخموضة والقتلِ . .
جيلُ الذبيحة نحنُ ،
افتحي خجلَ العقمِ ،
عبَّارةٌ ، يامدينه . . !!

- ٢ -

قيل ، قبلَ الحصار النحاسيّ : صعبٌ إليكِ الوصولُ ..؟؟
قيل : عامورةُ الرَّجْم ، وجهُكِ ،

سادومُ صدرُكِ .
قرطاجةُ السُّورِ حوضُكِ .
ها ..
نينوى أستبيها السيولُ ..

قيل : حتى الخوابي اشتكتْ لوعةً

في مغارات بابلَ ،
يومَ السقوط الجنونيّ
ها ... أنتِ ،
أعتابكِ المرمرياتُ ،
جمرٌ بكفيّ ،
فتحٌ جديدٌ الجبيلةِ ..
قيلَ ، يقولون ، قُلْنَ ، تقوّلتِ ،
قلتِ ، اتّحدنا رُكاماً ..
فماذا تقولُ الشبابيكُ للنّارِ ،
ماذا أقولُ ..؟!

يادروبَ المدينة ...

-٣-

تهادَيْ على سُرَّةِ البحرِ ،

هودجَ عشقٍ حنونٍ :
لكِ الموجُ يغفو حريراً ،
وتأتيكِ هدَّارةُ النَّوْءِ ،
تجثو بحضنكِ ،
أسْلَسَ من خشْفةٍ
غافَلَتْها الفطائمُ ،
في واحةِ الظلّ :
مسحورةً بالنعاسِ المندَّى ..
اقرحي ،
تنهمرْ في الصحارى الغماماتُ .
ـ أدمنتُ جمرَكِ ـ
غنّي اعترافَ العروقِ السفيهِ ،
ـ جاوزتُ أيقونَةَ الأهلِ ـ
بادلتُ بالخبزِ ، والتينِ ،
عريَ المطرْ ..

أتبكينَ ..؟!. لا ..
تضيعين من أُنملي : نخلةً ،

صهوةً ،
خنجراً قاتمَ الغمدِ ،
إغفاءةً ،

صُدْفَةً لا تزورُ الدنا مرتينْ..!!

تصيرين أُضحوكةً ليلةَ الغزو ،

بنساكِ حَدْوُ المغيرينَ ،
يجفوكِ تَمْرُ القوافلْ..

تموتين أتعسَ من زهرةٍ في أصيص الرمادْ..
نُصاغينَ ، قرْطاً ، سواراً ،

دمالجَ من فضــةٍ ،
يصطفيها الغجرْ..

نُشادينَ محضَ مزارٍ ،

ضريحاً من الآبنوس المرصَّعِ ،
يرفلُ بالأخضر الطيلسانِ ،
بفيروزة الهنــدِ ،
بالدمــعِ
— الله —
والأوسمــه..!!

تغيبينَ ،

يخطفكِ الوهمُ بين السبايا ،
ويشمت حتى الحَجَرْ..

— ٤ —

لا ... سواقيكِ مشحونةٌ بالطفولهْ.
والمصابيحُ راعشةٌ بالأراجيحِ ، ريّانةٌ بالتشهّي :

واحةٌ أنتِ ، للفرحِ الفاجعِ ..

المنّحُ زنّارُكِ الأخضرُ ،
النّاضجُ القمحَ ،
يفتكُ بالجوعِ ،
يُرديهِ ،
يبني سهولاً ،
جبالاً من المجدِ .
يُولمُ للناسِ فيضَ خوابيهِ ،
يُرجعُ لليُتّمِ عُرْسَ الثمرْ .. !!

كيفَ رهّلكِ النومُ ،

في دَبَقِ الصبحِ .؟ !
جاسَ النهومُ الجراديُّ .
حتّ حفافيكِ . .
ـ سيدةَ الفتحِ ـ
آنَ تثاءبتِ ،
نغّصكِ الجرحُ ،
نزّ عويلا ،
بأحياتكِ الهانئاتِ انكسارُ الأمومه ..

والنزوحُ المصيريُّ ، يطفو هُلاماً ،

شواظاً
يزاحمُ بوابةَ الجسرِ ...
والعابرونَ الأيامى ،

احتَموا بالأكفِ الكليلاتِ ،
في رَهَجِ الصَّهرِ ،
يستصرخونَ انهارَ المخلّصِ ،
عبْرَ الكسوفِ المباغتِ .
« ياشوقُ »
يا وطنَ الرِّدّة ،
خبّتْ مهارُ المطرْ :
تستضيء الدخانَ البهاريْ ،
صخابةً ،
تَصدعُ الجُدُرَ الوحلَ ،
رماحةً في رمادِ الكهولة . . ! !

— ٥ —

قَبلتُكِ موطوءةً ،
واستلنتُ السياطَ « الأليفة »
كفنتُ ذُلَّ الوصايا ،
وأبليتُ ثوبَ السَّوَرْ . .
تمادى بيَ الجلدُ ،
ماهمَّ ،
لحمي مَوَاتٌ ،
وعظمي أرُفاتُ الأقاليمِ
« عشتُ مع الزنج ،

دهراً من الملحِ ،
نُخبي سباخَ العراق . ،

وجئتكِ في باقة الرعدِ فـالَ الهطولُ . . ! !

تعرّيْ على خشب الجسرِ ،
تلبسكِ الشمسُ ،
تدخلُ عتمَ الأزقةِ ،
تطودُ كارثةَ اللـومِ ،
تشدو ،
تُطهِّرُ عينيك
من رجفة الخوفِ ،
تثمر خبزاً ،
وخمراً حلالاً ،
وتَنسلخُ عن سطحكِ الهش
قشرَ الذبولْ . . .

تعرّيْ - عمرتُكِ موطوءةٌ -
لا تخافي نضوبَ القناديلِ ،
قبلكِ ديسَ القمرْ . .

وقلبي . .
وأحلى رؤى الأصدقاءْ . . ! !

– ٦ –

خذلتكِ . . ! ! . . لا . .

كيفَ ينْتَهِمُ النَّسْغُ بالموتِ .؟!
جذعُكِ ملَّ التسامقَ ،
أتعبهُ الحَمْلُ ..
والكرزُ اصفرَّ من سُحُبِ الليلِ ..
يومَ هززتُ الغصونَ اليبيساتِ ،
راغتْ بكفيَّ ،
وا سّاقطَ الورقُ الوهمُ :
خيبةَ سعيٍ دؤوبٍ ..
تقولين : « لم تعطني أيَّ شيءٍ »
ـ تمنّينَ باللؤم ، يا بركةَ الدمعِ .؟!
ماذا أخذتُ .؟!
حكاياكِ .؟!
هيهات ..
ذكراكِ .؟!
ماليَ بها مأربٌ ،
يرأبُ الصدعَ في النفسِ ..
هل كنتِ محظيّةً ،
في بلاط الرشيد المدجج بالفتكِ ،
شاهدَ زورٍ ،
تغنينَ فجرَ « الوليمة »
والبرمكيُّ المهشّمُ ،
يحسو حرابَ الفجيعةِ .؟!

أمْ كنتِ تبكينَ رأسَ الأمينِ المعلقِ،
في رُمحِ « طاهرَ » يا خيزرانه .. ؟ !

تقولينَ : « لم تعطني أيَّ شيءٍ »

ـ تجنّيتِ ،
أنكرتِ مدَّ الرضا
وانتهكتِ القبول .. ! !

(فوالله ما كنتُ آمُرُ ،

أو كنتُ أفعلُ
أو كنتُ أرضى ..)

ولكنْ يعزُّ على الأرض هَجرُ الفصول . .

ـ ٧ ـ

تُراها انتهتْ ،

أثمرتْ زهرةُ الشوكِ ،
ضاعتْ ،
جَفّتْ موسمَ الوكفِ ،
ملّتْ غبارَ التردّي ،
عويلَ الشرايينِ .
هل كان صدري عزاءً،
وجرحي مرايا .؟!

أتضْجَرُ منّي بيوتُ المدينهْ،
وتُولمُ للخصي بعدي .؟!

أيقصو طويُّهُ الحنايا..؟!
حرامٌ..
أيقصو..؟!
حرامٌ....

-٨-

جسدي سنديانةٌ، هرَمَ الدهرُ في جذوعها
ونامتْ على هشيمها الفصولُ،
واستضافها طائرُ اللهيب المجوسيّ،
فرّخَ البوم في حضنها،
وأدمنها الغبارُ،
واستباحها العنكبوتُ...

جسدي كافورٌ، يبقعهُ الدمع والمواويلُ
بالبَرَص الملوّنِ.
ما طهّرتْ بثورَ حفافيه،
ذِلّةُ التوبة الكسيرهْ..

فاسكبي يا حرائقَ الوطن الغالي،
حمّاكِ على الجرحِ،
في اللهاةِ..
بعدَها
- ولكنْ -
للغناءِ، فوقَ الضريحِ، السكوتُ..

جسدي آخْ ،

كيفَ يغدو هُلاماً ،
لَزِجاً ، يفرزُ قيحاً ،
تافِهاً ،
مباءةً تَفضحُ عُقْمَ الشهورِ الأخيرهْ .؟!

عا ... حبيبتي تَعَثَّرُ بالمصابيح ،

تَهوي ، تروغُ ، تَزْلَقُ ..
يلهو بخلاخيلها النَّغْوماتِ ،
وحَلُ المدائنِ البيضِ ؟
يمشي بوجهها الذبولُ :
موتاً ، خلاصاً ..
وكلّها تحتمي في سقوطها ،
لاتُجيرها البيوتُ ..!!

يا قطارُ المساء لُمّ عظامي ..

. راحلٌ ،
في الرمادِ وجهي .
وعُمْري من التشهّي يموتُ .!!

- ٩ -

قُلْ لها ، يا رصيف الغبارِ المسافرْ :
من هنا مَرَّ ، يحمل عينيكِ

في صُرَّةِ الفجرِ ،
أيقونَتَيْ عابدٍ ،
مَلَّ عريَ الحَجَرْ ..

من هنا مَرَّ .. يُخفيها ـ خَشْيَةَ الريح ـ
زوادةً للمسافاتِ .
لاحَقَهُ الذُعْرُ ،
أفلَتَ منهُ ،
احتمى بالجرار المدماةِ ،
ذئباً عجوزَ الغوايةِ ...
أجفَلَ منهُ السكارى ،
وشَوْا للشبابيكِ
صَرَّتْ :
« بقاياهُ بين الأزقةِ ،
شاهدُ قتلٍ أخيرٍ ..
خُطاهُ الأليفةُ ،
وقْعُ نواقيسَ ، أغفلها النومُ ...
ها ... لاحَ في معطفِ الليلِ ،
يلهث شوقاً كسيراً ...
تَبَدّى ...
توارى ،
يحاصرُهُ البَرْقُ ..
أوْغَلَ ،

أخفى الجوبة في لُجّة النهرِ ،
طهّرَ كفّيهِ بالطمي ..
آهِ .. اختفى .. »
يا وصيف الحرائقِ لا تشتملْ بالشحوب الرمادي".
قالت عصافيرُ جبّانةِ البؤسِ :
يصحو بتشرين نبضُ المطرْ ..
آهِ ، يصحو المطرْ ..؟!
قلْ لها : والجفا ..

فايز خضور



مقابلة مع

اوجين اونسكو

ترجمة: سعيد القضماني

انتخب « اوجين يونسكو »، المؤلف المسرحي ، عضواً في الأكاديمية الفرنسية بتاريخ ٢٢ كانون الثاني ١٩٧٠ ، وقد تم انتخابه في الاقتراع الاول بأكثرية (١٨) صوتاً مقابل (٩) اصوات نالها منافسه الوحيد « جول روي » .

وقد اجرى معه « اندره بوران » الحديث التالي :

— اوجين يونسكو ، اعتقد ان تاريخ الخميس ٢٢ كانون الثاني ١٩٧٠ سيظل بالنسبة اليك اسعد التواريخ في حياتك . ولكن هناك تاريخاً آخر يجب ان يكون له اهمية كبيرة في نظرك ، انه تاريخ ١١ ايار ١٩٥٠ . فماذا يثير ذلك في نفسك ؟

— انه تاريخ الفراغ من تأليف مسرحية « المغنية الصلعاء » وهي اول مسرحية مثلت لي في باريس .

— لقد مضى عشرون عاماً على ذلك ، فماذا حدث في تلك الليلة ؟

— كان الجمهور قليلاً في تلك الليلة ولم تثر المسرحية اهتمام النقاد ، سوى ما جاء في « الاورور » و « الفرونتسيونال ». حتى ان المخرج نيقولا باتاي تساءل، قبل عرض التجربة العامة، فيما اذا كانت هذه المسرحية على مستوى عال أو أنها نوع من السخف والضحالة ، ولكن قال لي بعد العرض : « هذه المسرحية ، ستلاقي اقبالاً ، اما الآن او فيما بعد ، ستلاقي الاقبال خلال سنوات»

— انه متنبيء صادق .

— صدر مقال جيد في « الازمنة الحديثة » والفضل لجان بوبون ، وهو اول من اعطى تفسيراً لهذا النوع من المسرح . ولكن الجمهور ظل قليلا. ففي ليلة لم يكن في الصالة الا سالا كرو ، وكنو وفيتراك . وهذا ما اوحى الى « فرانس سوار » ان تقول : « ان غاب الكم فهناك الكيف ! » وكان لا بد ، آخر الأمر ، من ايقاف العروض . كان الممثلون يعملون مجاناً . كان هناك شخص واحد يمثل الجمهور ، انه زوجتي . وذات ليلة لم تستطع الحضور لألم في اسنانها ، وعندها خلت الصالة تماماً .. انها فترة بطولية .

— اني لأتساءل فيما اذا كانت موهبتك كمؤلف مسرحي لم تكتشف من قبل أحد اساتذتك ، اذ قال لي يوماً ، على سبيل المداعبة ، بانك اخترعت الحوار . هذه الملاحظة لا بد وانها أثرت كثيراً في نفسك .

— الواقع انني اعتقدت حقاً بانني اخترعت الحوار . كنت في التاسعة من عمري ولم أكن اعلم ان الحوار موجود منذ القديم . لقد طلب ذلك الاستاذ مني وصف العيد الذي ينظمه حي كروفيل كموضوع للانشاء. وقد اتخذت، لاشعورياً، الحوار اسلوباً بدلاً من الوصف .

— ولماذا ؟

— تراءى لي انه اسلوب اكثر حيوية .

— ربما كان لمسرح العرائس في التويلري أثر في تنمية موهبتك المسرحية، إذ كانت والدتك تأخذك اليه ولك من العمر خمس أو ست سنوات فيما أظن .

— كنت في الثالثة او الرابعة على الأكثر

— كنت تبذل اهتماماً لا يشبه اهتمام الطفل العادي الذي لايفكر الا في الضحك والتسلية .

— هذا صحيح. لم أكن اضحك كالأطفال الآخرين . اذ كنت شديد الانتباه ، كثير الاندهاش . احتفظ بصور لتلك الفترة : كنت أرى بعينين مستديرتين تماماً . تنظران الى العالم وأنا مندهش من وجودي .

— ألم تفارقك الدهشة ؟

— فقدت هذه الدهشة سابق عفويتها وعنفها . فقد أخذت اعتاد على هذا العالم كأي شخص آخر ، وأخذ يبدو لي شيئاً مألوفاً ، مع انه يجب أن يكون لدينا دوماً شعور بان العالم شيء خارق، مرار، لا معقول . يجب ان نقتنص تلك اللحظة التي يندهش المرء فيها من انه موجود . لقد أعتاد الناس الحياة من خلال همومهم، وعاداتهم الصغيرة ، وهم لايرون العالم ، وفقدوا القدرة على الدهشة . واعتقد ان الشاعر هو الذي مايزال يحتفظ بهذا الحدس الهام وعليه ان يتقاسمه مع الآخرين .

— ألم تفكر في شرح افكارك في رواية من الروايات ؟

— بلى ، حتى انني شرعت في كتابة كثير من الروايات ، مايقرب من عشر روايات ، ولكنني لم انجح في اتمامها ، مرة واحدة مضيت في الكتابة حتى الصفحة الثلاثين .

— ماذا تضمنت تلك الرواية ؟

— تحدثت فيها عن نفسي . عن موضعي من العالم ، عن تطوقي الى الكون .

— لماذا لم تواصل هذه الكتابة ؟

— الواقع ، انني لم اتخل تماماً عن كتابة الراوية ، ولكن سرعان ما تحقق لي ذلك بالكتابة الى المسرح .

— الست في سبيل كتابة رواية في الوقت الحاضر ؟

— نعم ، ولكن لم اصل بها إلا الى الصفحة الثامنة والعشرين .

— صفحتان ايضاً قبل الصفحة الثلاثين ! هل تعتقد انك ، هذه المرة ، ستوطد العزم على المضي في الكتابة ؟

— نعم ، أعتقد ذلك ، اذ ليس كالمسرح وسيلة يتعلم فيها المرء كتابة

النثر . فالمؤلف المسرحي ملزم باتباع مدرسة رائعة يتعرف فيها على ان كل شيء يجب ان يمضي بسرعة فائقة . وإلا انصرف المشاهدون عن متابعة الاحداث، ومع ذلك فان كثيراً من الكتاب المسرحيين قد ألفوا قصصاً رائعة ، كبيراندللو مثلاً .

— وتشيكوف .

— يقدم المسرح لنا مزية تجسيد الأشباح والشخصيات التي تنطوي عليها نفوسنا ، وكذلك الوحوش التي تنطلق منا . المسرح هو تفجير شيء وحشي حقاً . فهذه المخلوقات التي لم أخترعها من نفسي، والتي انبثقت من نفسها ، هي بمثابة اولادي . اولاد لا استطيع شيئاً من أجلهم ، إن خيراً أو شراً . ويتملكني احساس ان هؤلاء الأولاد هم شخصيات تتمتع بالحرية التامة . ولقد اصابني الرعب عندما شاهدت مسرحية لي للمرة الأولى، اذ شعرت باحساس من أقدم على ارتكاب شيء ممنوع . كان يخيل إليّ انني اقترفت ما يدنس المقدسات .

— وما هي تلك المسرحية ؟

« المغنية الصلعاء » التي دعوتها « اللامسرحية » اذ كنت في ذلك الوقت اكره مسرح الشارع ، فالمغنية الصلعاء ، كانت اذن عملاً عدائياً ، وسخرية تناولت بنية ذلك المسرح ولغته ومواضعاته . وكانت ، بالاضافة الى ذلك ، تعبيراً عن شعوري العام ، الذي حدثتك عنه منذ برهة ، بأن هذا العالم شيء غريب غير مفهوم . ولقد كنا ، بين سنة ١٩٥٠ وسنة ١٩٥٥ أربعة أو خمسة مؤلفين نسعى لخلق مسرح جديد . مسرح الشارع يبحث عن الإرضاء ، وما هذا قصدنا ، اننا نسعى الى القدرة على قول حقائق غير سارة الى الجمهور .

— ومع ذلك فقد انتهيتم انتم أيضاً الى ارضاء الجمهور .

— هذا صحيح . ولكننا لم نسع الى ذلك ابداً ، ولم نفرط بشيء للحصول على ذلك الارضاء .

— رفض هذه التنازلات ، هو ما تسمونه بالعدائية .

— كل ادب جديد ، بل كل اثر جديد في شكله حقاً ، هو عدائي . العدائية تمتزج

بالاصالة وهي تقلق ما اعتاد عليه الناس من أفكار .

— هل تشعر ، انت نفسك ، بشعور عدائي على الدوام ؟.

— لا أدري .

— بأية نظرة تنظر الى الناس الذين تمر بهم في الشارع ؟

— لم ألق ابداً هذا السؤال على نفسي .

— انا ألقيه عليك .

— حسناً ! اني لا أراهم . ثم ان لدي شعوراً بأني لا أراهم ، ولكن لا بد وان هناك جهازاً مسجلاً يعمل على تضمين كتاباتي ما قد سبق ان رأيته . الحق ان الناس يضايقونني . فانا لا أشعر بالراحة بين الجماعة ، حتى ولو كانت هذه الجماعة لا تتجاوز الثلاثين شخصاً .

— تقول انك لا ترى الناس ، فهل لا تسمعهم أيضاً ؟

— لم أعر ذلك أي اهتمام ، والظاهر انني استمع اليهم بشكل لا شعوري

— هل هناك بين الشخصيات التي ابتدعتها شخصية تعرفت فيها على نفسك وتشبهك بشكل خاص ؟

— هذا امر لا اعرفه . وعليك ان تجيب عليه انت بنفسك .

— افكر بشخصية « الملك » بشكل خاص .

— نعم ، صحيح ، « الملك » يمكن ان يكون انا بالذات ، واعتقد انه يمكن أن يكون اي انسان آخر . فالوصول الى العام لا يتأتى إلا عن طريق الخاص . يقول جيد : « إذا كنت حقاً أنت نفسك ، استطعت ان تكون كل الآخرين » .

— وهل عمدت الى كتابة « مذكراتك » وانت في التاسعة من عمرك لكي تكشف عن دخيلة نفسك ؟

— لم أعد أدري تماماً لماذا أردت كتابة هذه المذكرات منذ تلك السن الباكرة ، ولا بد وأنني قرأت كتباً يتحدث فيها الناس الى أنفسهم ، فأحببت ، بدوري ، ان افسر العالم نفسي .

— لقد نظمت قصائد قصاراً في الفترة نفسها ، فهل تحفظ شيئاً منها ؟

— آه ، كلا ، ولا قصيدة واحدة .

— وكتبت في ذلك الوقت قصيدة مسرحية وطنية : « من أجل الوطن » .

— كانت في الأصل ، مسرحية وطنية فرنسية ، وعندما عدت الى بوخارست في

الثالثة عشرة والنصف من عمري لاتابع دراستي ، استطعت خلال عام واحد ترجمة هذه المسرحية التي اصبحت مسرحية وطنية رومانية . ومنذ ذلك الحين تخليت عن كتابة المسرحيات الوطنية .

ـ لقد قمت بالتدريس خلال ثلاث سنوات في رومانيا . فهل خطر في بالك أن تظل مدرساً على الدوام ؟

ـ كنت أشعر بالراحة عندما كنت مدرساً ، كنت صغيراً جداً ، في الثالثة والعشرين من عمري . وفي مثل هذه السن يشعر المرء بالفخر لكونه أستاذاً ، ولكن كنت راغباً في ترك رومانيا .

ـ أليست مهنة التدريس إلا الحوار والمسرح والمستمعين ؟

ـ انها المستمعون .

ـ هل هذه التجربة هي التي أوحت لك بفكرة مسرحيتك « الدرس » ؟

ـ لقد كتبتها لأثأر من اللغويين وأساتذة فقه اللغة ، لأنني كنت طالباً سيئاً جداً في فقه اللغة بينا كنت مبرزاً جداً في مادة الأدب وفي تاريخ الفنون ، ولم أكن ذا موهبة بكل ما يتصل باللغة .

ـ لقد ذكرت في أحد كتبك بانك لا تكون راضياً مرتاحاً إلا اذا أنتجت أدباً ، هل هذا صحيح ؟

ـ نعم ، صحيح .

ـ لقد صورت نفسك بمنأى عن التفاخر ، وبدون اخرق . . . فهل تشعر حقاً بأنك كذلك ؟

ـ اعتقد اننا نشعر جميعاً ، وبمقادير متفاوتة ، بأننا لسنا على ما يرام ، الشعور بالراحة نوع من الخيلاء .

ـ كتابك الأخير « اكتشافات » مليء بصور ملونة عديدة رسمتها منذ زمن قريب ، فماذا تمثل هذه الرسوم بالنسبة اليك ؟

ـ لا أعلم على الضبط ، ولكني شعرت يوماً بالحاجة الى الرسم ، لم أكن أحصل على علامة جيدة في الرسم عندما كنت طالباً ، فربما كان الدافع لي الآن هو الثأر من قصوري السابق .

ـ كيف ولدت تلك الرسوم ؟

ـ اعتقد ان خيرها هي التي رسمتها دون ان ارغب فيها ، ودون الاهتمام بها ،

وهذا قريب الشبه بما يحدث لمسرحياتي حيث تنبثق ، في المحاورة الأولى ، بنية المسرحية بأجمعها ويطّرد كل سياقها .

ـ هل تشعر بأنك روماني من بعض النواحي ؟

ـ أشعر بأنني ، انا نفسي . والذي يبدو ان له اهمية خاصة بالنسبة لي هو انني امضيت طفولتي في فرنسا ، وذهبت الى المدرسة الدينيـــة في فرنسا ، والى مدرسة البلدية في فرنسا . ان بلد الانسان هو بلد طفولته . فانني أشعر دوماً بانني اكثر راحة وطمأنينة في فرنسا من أي مكان آخر .

ـ انك شعرت بذلك بالطبع في تلك القرية الصغيرة في مقاطعة السارت .

ـ قضيت هنـاك سنتين ونصف السنة وكانت فترة من سنوات الفردوس .

ـ ما هو الفردوس في نظرك ؟

ـ الشباب الدائم ! الهروب من الزمن ، فالخلود لحظة لا تنتهي ابداً ! ففي فترة من الزمن نتألم من الولادة ، وفي فترة أخرى من الكبر ، فالشيخوخة ثم الموت . اعذرني لقولي أفكاراً بديهية . ولكن لا بد من تكرار هذه الحقائق لانها تنسى .

ـ لقد كتبت وأنت في قريتك بأن لديك احساساً برؤية تلاقي السماء والارض ، والآن تحدثني عن الجمع بين مدرسة الدين ومدرسة البلدية ، هل تريد بذلك ان تشير ايضاً الى التزاوج بين السماء والارض ؟

ـ نعم ، هذا صحيح . حتى انني كنت تعيساً جداً عند عودتي الى باريس ، اذ تراءت لي هذه المدينة كئيبة . وكان يخيل الي انني أقيم في سجن .

ـ يمكنك الآن ان تقيم في اي مكان ، فلماذا تبقى في باريس ؟

ـ ان عدت الآن الى الريف بدا لي اسوأ من المدينة ، لانني فقدت القدرة على الاستمتاع بالوجود . وسيكون الريف بالنسبة لي نوعاً من التعذيب . احب ان أعمل هناك ولكن حتى يأتي المساء فقط . اذ يتملكني ، منـــذ الغروب ، ضيق رهيب . ولا بد ان لهذا الشعور جذوراً عميقة جداً . انني احس بان العالم يتلاشى في الخواء .

ـ هل تقوم بنزهات في باريس ؟ وهل من يشردون في الطرقات ؟

ـ مازلت كذلك ، ولكن أقل من ذي قبل .

ـ أي مكان تقصده أكثر من غيره ؟

ـ عندما كنت اسكن في حارة

سان ـ بول في ماره ، كنت أقصد مونبارناس ، ومنذ ان اقمت في مونبارناس اخذت اتنزه في الماره . انه حي آكن له حباً فريداً . كنت أحس وانا في شارع روزيه وشارع فرانس سبورجوا ، بانني اجد نفسي هناك وقد انتقلت حالاً الى عالم آخر . الحق ان شارع روزيه شيء جميل ، فهو يشعرك بانك في بلد آخر وتستطيع ان تقوم فيه برحلة حقيقية .

ـ هل تذهب الى الاماكن التي قضيت فيها طفولتك ؟

ـ يحدث هذا ، فأنا أذهب ، بشكل خاص ، لرؤية الفندق الذي أقمت فيه عندما كنت في الرابعة من عمري .

ـ هل تبحث هناك عن عاصفة أو عن ذكريات ؟

ـ أجد هناك أشبه بذكرى نصف ضائعة فأحاول أن أبعثها من الذاكرة مرة اخرى . كما أشعر بالفة واشجة في تلك الأماكن دون أن أدري سبباً لذلك .

ـ هل تتولد افكار مسرحياتك خلال هذه النزهات ؟

ـ كلا ، ابداً . ثم انني لا أدري فهذا أمر تصعب معرفته .

ـ أنت تكتب في منزلك ؟

ـ نعم ، في منزلي .

ـ كيف تكتب ؟

ـ إني « أتكلم » مسرحياتي . كنت فيما مضى أكتب بنفسي ، ولكن اصبح هذا أمراً مستحيلاً بالنسبة لي . اذ يستأثر بي نوع من نفاد الصبر العضلي يمنعني من الكتابة . لذلك فإني أملي مسرحياتي املاء" . فهناك ضاربة على الآلة الكاتبة تنسخ كل ما أملي عليها . أتكلم ببطء وهو النمط الذي أحتاج اليه تماماً . وقد أصاب مسرحياتي تبدل في الأسلوب منذ أن اصطنعت هذا النهج . قيل لي انها اصبحت أكثر مسرحية وأشد بلاغة وهذا صحيح . فأنا عندما أملي أتوجه ، بشكل شعوري أو لا شعوري ، الى شخص موجود أمامي وهو الذي يمثل الجمهور بالنسبة لي .

ولقد اهتديت في مسرحيتي الأخيرة الى طريقة اخرى للكتابة ، فإني أستمر في الإملاء ولكن أكون متعمداً ذاتي في حضور محلل نفساني فأترك الأفكار تتوارد من تلقاء نفسها .

ـ هل تكثر من تصحيح النصوص التي تمليها ؟

ـ اني لا أعيد قراءتها في بعض

الأحيان. المسرحية اما أن تكتب بسرعة أو لاتكتب. ومع ذلك فأنا لا أنشئها في سبعة ايام. يلزمني ثلاثة أو اربعة أضعاف هذا الوقت. والمخاض هو الذي يتطلب وقتاً طويلاً. يصدف أن أفكر في موضوع طوال ست او سبع او ثماني سنوات، كالمسرحية التي فرغت منها حديثاً.

– هل هناك مسرحيات تخليت عنها؟

– نعم، بعض المسرحيات التي كتبتها بين سنة ١٩٥٠ وسنة ١٩٥٥.

– هل تشعر بأنك سعيد عندما تكتب؟

– سعيد! ماذا يعني هذا؟ الحقيقة انني أشعر بكثير من الراحة عندما أكتب حتى ولو كان الأمر يتعلق بمسرحية حزينة جداً. اذ أشعر انني تحررت، ولا شيء يعدل الموضوعات الحزينة في اشاعة الفرح في نفس الذي يتحدث عنها.

– كيف تقرأ مسرحيتك؟

– المسرح لم يكتب ليقرأ. لقد وجد ليمثل. اذ يحدث ان المخرجين لا يفهمون غالباً المسرحية من اول قراءة كما حدث لي بالنسبة لمسرحيتي «السائر في الهواء» وبالنسبة للفصل الأخير من «العطش والجوع». فهم لم يتمثلوها في اذهانهم. المسرحية بنية مركبة يجب فك رموزها. وهذا يتأتى عن طريق تمثيلها لا عن طريق قراءتها.

– واخيراً هل تعيد كثيراً قراءة مسرحياتك القديمة؟

– نعم، نعم، من وقت لآخر، لكي أنام.

صفحات مجهولة في تاريخ القصّة السورية (٢)

عادل أبو شنب

كتب الأديب سليم خياطة في التقديم لمجموعة قصصية صغيرة ، عنوانها « ربيع وخريف(١) » أصدرها قاص سوري موهوب، ظهر في اواخر العشرينات كشهاب سرعان ما انطفأ ، كتب يقول :

---

(١) أصدرها القاص على نفقته عام ١٩٣١ في ٩٠ صفحة ، وكان ينوي اصدارها بشكل دوري ، وقدم لها سليم خياطة بكلمة ذيلت بالتاريخ التالي : ٢١ شباط « فبراير » ١٩٣١ .

« ربما رأيت في عنوان « ربيع وخريف » بعض التجوز ، اذ أن المؤلف(١) لم يقطع بعد إلا قليلاً من مرحلة الربيع- من العمر ، ولكن اعلم أن «ربيع» خلقي فيه « خريف » وان سـني حياته ، وإنْ قلّت ، حوت صوراً سوداء وبيضاء ، فيهـا ألم الذكرى ومتعتها ، وفيها جور الحياة وبسمتها ، والعمر بالتجاريب لا بالسنين » .

واستشهد سليم خياطة الذي احتضن القاص الشاب ، فكان بمثابة ملهم ومعلم له، بكلمة « كتبها أستاذنا السيد احمد صافي النجفي (٢) » يرد بهـا على من اتهـم القاص بالجنون ، أو ربما بالخروج على المألوف — دون اشارة الى الصحيفة التي نشـر النجفي الكلمة فيها — التأكيد على موهبة القاص ، يقول فيها :

« مؤلف « خريف وربيـع (٣) » شاب في مقتبل العمر ، يتدفق عاطفة وذكاءً ، يرى فيه العارف أكبر عاقل ويشم فيه الجاهل أعظم مجنون ، غريب في أخلاقه وأطواره،ترى في نظراته وكلماته كهربائية سحرية تنقلك من عالمك المحسوس إلى عالم خيالي غريب ، إن شئت سمه ملائكياً ، أو شئت فسمه جنونياً ،وماأشبه هذين العالمين ببعضهما من الغرابة ، وأبعدهما في النتائج والآثار فقد اعتاد الناس أن يسموا (٤) كلما غرب عن مألوفهم وبَعُدَ عن عاداتهم جنوناً ، فطالما سموا النبي مجنوناً والشاعر مجنوناً وساكن البيمارستان مجنوناً ، فتأمل في هذا الحكم القاسي والقياس العجيب ، والتفاوت الشاسع ، لتعرف هل الجنون في الحاكم أو في المحكوم عليه ! » .

إن كاتباً يغش الحياة الأدبية بمثل هذه الصفات .. لجدير بأن يلفت النظر . ولقد خصه مؤرخوا القصة السورية بصفحات ، نفهم منها أنه من اولئك الأوائل الذين

(١) علي خلقي ، وسيرد تفنيد لحياته في الصفحات التالية .

(٢) الصفحة ٤ من التقديم المشار إليه .

(٣) اختلفت تسمية المجموعة القصصية هنا بتقديم كلمة « خريف »، والصحيح أن المجموعة تحمل عنوان « ربيع وخريف » .

(٤) دمج الصافي النجفي « كل » و « ما » في كلمة واحدة .

حاولوا في القصة كفن أدبي جديد ، إلا أن هذه الصفحات قصرت في استعراض فنه ، ومكانه الصحيح بين اولئك الأوائل الذين حملوا لواء القصة في بلادنا ، وقصرت في تقييم ما قدمه ، على قلته ، لأنه لم يتوفر لأحد الاطلاع عليه (١) .

تمثل حياة هذا القاص جانباً من الدراما الانسانية التي تعرض ويتعرض لها أدباؤنا ، ولو أن المجال يتسع لنشر رواية علي خلقي عن حياته .. لكنا أمام عمل من نوع آخر : رصد حياة الأوائل من زاوية معاناتهم اليومية . . كمفكرين يحتكون بظروف غير ملائمة غير أنه من المفيد الاطلاع على نشأة القاص وحياته وتطوره الفكري والأزمات التي عاشها .. كي يكون تقييمنا لأدبه منطلقاً من معرفتنا للظروف التي مر بها ، والكوابح التي أوقفت مسيرته .

من هو علي خلقي ؟

ولد في بلدة دوما القريبة من دمشق عام ١٩١٠ فهو ابن بيئة ريفية في الأصل ، وكان والده ضابطاً ، وفي الوقت نفسه أستاذاً للأدب التركي في استنبول ، وبعد وفاته احتضنه أخوه فترة فأذاقته زوجة الأخ مر العذاب ، وبدأ منذ ذلك الوقت تشرده ، فكان يدخل المدرسة ليخرج منها فيعمل صانع أحذية نهاراً ، ويشهد أخاه وهو يقتل ليلاً ، ويهرب الى بيروت ليقيم في بيت أخته الكبرى ، ثم يعود الى دمشق ليدرس وليسهم في التظاهرات ، ولينام في الباتسيون يوماً وفي السجن ليلة ، إلا أنه نال ، رغم كل هذا العذاب ، شهادة دار المعلمين ، وعين أستاذاً في مدارس بعض المحافظات النائية (٢) .

---

(١) باستثناء مجموعة « ربيع وخريف » التي تضم سبع قصص هي « العم طنوس » ، « مونولوج منثور » ، قناة الحانات » ، « على طريق زحلة » ، « أورانغ-أوتانغ » ، « عازف الكمان » ، « مذكرات ممثل بائس » لم يطلع أي مؤرخ على قصصه الأخرى المبثوثة في صحف ومجلات كثيرة كانت تصدر وقتئذ ، ويحاول هذا البحث أن يقيم قصصاً مجهولة للقاص ، تم العثور عليها مؤخراً .

(٢) يعتمد الأستاذ شاكر مصطفى في رواية حياة علي خلقي على رسالة تلقاها منه ، ويذكر في صدد تعيينه أنه بعد تخرجه من المدرسة العلمانية « اللاييك » سنة ١٩٢٨ عين معلماً في « حكومة » جبل الدروز سنة ١٩٢٩ لكنه طرد إذ ألقي القبض عليه ، بعد ذلك ، في دمشق ، عندما اشترك في مظاهرات تندد بوعد بلفور .

وكان علي خلقي قد بدأ التردد على حلقات الأدباء الشباب « التي تكونت من الدكتور كامل عياد العائد حديثاً من ألمانيا ، والأديب اللبناني التوري سليم خياطة ، ومن بعض الشباب المتصلين بالثقافة الغربية ، أمثال فؤاد الشايب ، ميشيل عفلق ، صلاح الدين المحايري ، يوسف سهارة ، ورأفت البحيري، وبعض الصحفيين الشباب كسعيد الجزائري (١) » فراح يحاورهم ، يقرأ ويكتب ويهاجم « حلقة تلاميذ المرحومين محمد البزم وسليم الجندي والجمعيين ، كعلي الطنطاوي وجميل سلطان وسعيد الأفغاني ، فحملوا علينا واتهمونا بالالحاد والشيوعية (٢) ».

في تلك الفترة خطف علي خلقي الأبصار بالنكهة الجديدة التي طلع بها ..إلا أنه لم يعد يكتب كثيراً في أواخر الثلاثينات . وفي الأربعينات استهلكه التدريس والادمان على الخمر سنوات طوالا «الى أن عاد الى الكتابة بتشجيع صديقه الأستاذ نسيب الاختيار الذي كان مسؤولاً في الاذاعة خلال الخمسينات ، فأذاع عدداً من قصصه ،وفكر بنشرها في مجموعة قصصية ، وكتب المرحوم الأستاذ فؤاد الشايب مقدمتها ، إلا أنه لم يتسن له طبعها في بيروت ، كما كان ينوي ، ومن ثم ضاعت المجموعة (٣) » دون أن يجدها ، بل دون أن يسعى الى استنساخ قصصها من مجموعات الصحف التي نشرت فيها والتي توقف معظمها عن الصدور (٤) .

ولاحقته تهمة الشيوعية في أواخر الخمسينات فسببت له كارثة ضخمة، إذ راح يتوهم أنه ملاحق ، ويعيش هذا الذعر يومياً ، وفي غمرة جحيم الوهم بالملاحقة..أحرق ذات يوم مجموعة من قصصه كان قد جمعها له اصدقاؤه ، ولما استفاق من لوثته التي دامت ثلاثة أيام .. لم يذكر شيئاً مما فعله ، سوى أنه أحرق في موقد الحمام قصصه إذ سمع

---

(١) عن « أدب القصة في سورية » لعدنان الذهبي « بن ذريل » .

(٢) المصدر السابق .

(٣) من حواره معي .

(٤) مجلات سورية ولبنانية كثيرة ، منها الدهور والأحد والبرق والاحرار المصورة ، والواقع أنه لم يسع إلى هذه الصحف أي باحث ، ولولا وجود كتيب «ربيع وخريف» لطوى النسيان هذا القاص .

ذات ليلة فرامل سيارة تقف أمام البيت ، فظن أنها سيارة القادمين لاعتقاله (١).

وفي أواخر الستينات أحيل على التقاعد فقام بعدة رحلات الى باريس وكوبنهاغن حيث ابناه يدرسان ، وبدأت حياته تأخذ طابعاً هادئاً بفضل ابنته التي تسهر على رعايته .

تلك كانت حياته .ولكن كيف كانت الحياة من حوله ؟ وماهي الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي وجد نفسه في لججها ؟

كانت البلاد ترزح تحت نير الاستعمار التركي عندما ولد « ولا أزال أذكر أحرار العرب وهم على المشانق بوجوههم الفاقعة الصفرة ، وأرديتهم البيضاء ، وشاهدت الجيوش التركية المنهزمة من بئر السبع تتجمع في الساحة جائعة تصيح : أ كمك .. أ كمك (٢)» ثم رزحت البلاد تحت نير الاستعمار الفرنسي الذي ان قامت ثورة كبرى دامت ثلاث سنوات ، حكم على أخيه بالاعدام لاشتراكه فيها ، وقسمت سورية الى دويلات صغيرة.. بعد أن كانت بلاد الشام تشكل وحدة متكاملة لا حدود بينها .. وفي أواخر الثلاثينات اندلعت الحرب العالمية الثانية .

إن هذه التغييرات قد تركت أثرها في حياة المواطن العادي فما بالك بالمثقف الذي هيأ نفسه ليعيش آلام بلاده وآمالها ؟

وقد يكون أثر السياسة اليومية باهتاً في قصص علي خلقي ، لكن الفكر السياسي ترك آثاراً عجيبة فيها ، ولعل اتهامه بالشيوعية ..منطلق لا من وقوفه في وجه التيار الرجعي المتحكم في الفكر والحياة فحسب ، وإنما بسبب مشاهداته في مجتمعه ، وقراءاته المتطلعة الى أبعد من حدود الفكر التقليدي السائد وقتئذ ، وصداقاته للعائدين من الغرب بأفكار ومفاهيم جديدة (٣) .

« أكلت كسرات الخبز الأسود مبللا بدموعي ، وكنت كثيراً ما أهرب من المنزل

---

(١) من حواره معي .

(٢) من « القصة في سورية » للاستاذ شاكر مصطفى .

(٣) ومن هؤلاء سليم خياطة الذي حدثه عن حياة دستوفسكي وبوشكين وبايرون ومكسيم غوركي وتشرده وجوعه ونضاله .

الى المقبرة لأشكو لأمي ، وكان منزل أخي قريباً من ساحة الشهداء ، فكنت أشاهد على أرصفة الشوارع الاطفال والنساء بهياكلهم العظمية يموتون جوعاً ، كما كنت اشاهد العاهرات حول النصب التذكاري في الليالي (١) ».

« وكانت زوجة أخي تكبره ، كما كانت عاقراً ، وتخشى أن يتزوج أخرى . فكانت تسرقه وتذهب الى المشائخ ليعملوا لها حيلة للمحبة ، ثم تعرفت بواسطتها الى الساحر اليهودي رحمون العجمي الذي علمها الفلاية وأشياء اخرى قذرة ، وكانت خشيتي منها تمنعني من فضح سرها لأخي (٢) » .

« وكرهت المحل الذي أعمل فيه فهربت الى معلم آخر كان من أهل الطريقة الشاذلية وعرفت عن طريقه الشيخ محي الدين العربي وقصص رابعة العدوية وشعر الحلاج .. والشطح والكرامات (٣) » .

« ومرضت أختي وماتت دون أي عناية بها فهالني أن تموت وهربت بالقطار الى بيروت ، الى أخت اخرى لي هناك (٤) ».

« ثم عدت الى دمشق أتم دراستي الثانوية ولكني في أثنائها كنت رجلاً في الحان ورجلاً في المعبد . انغمست حتى الأذقان في السياسة وعرفت التوقيف والسجن اكثر من مرة ، وتقلبت في حياة مضطربة بين أفدح الاملاق ومنتهى التبذير ، وعرفت العربدة والفجور وآفاق الفكر السامية على السواء (٥) .

هكذا كانت الحياة قاتمة في مجتمع الربع الأول من هذا القرن .. ولقد مدته الصور التي عاشها ورآها ، بقدر صخبها وزخمها ، بمادة ممتازة لينسج منها قصصاً أحدثت نكهة جديدة ودوياً هائلاً (٦) بعد أن كان يكتب القصص على طريقة المنفلوطي .

---

(١) (٢) (٣) (٤) من رسالة له إلى الأستاذ شاكر مصطفى .

(٥) نفس المصدر .

(٦) في رسالة القاص إلى الاستاذ شاكر مصطفى يذكر أنه كان يرافق الاستاذ سليم خياطه ليلاً نهاراً « وفي ليالي الشتاء التي قضيتها معه كنت احدثه عن حياتي الماضية ، وعن =

وبهذه الملاحظة التي ذكرها هو نفسه . . يمكن القول إن ولادة جديدة للقصة السورية قد حدثت ، فالقصة الاجتماعية لم تكن معروفة وقتئذ على نطاق واسع ، وبالمعنى العلمي لهذا التعبير . كان السائد رومانتيكيات يحاول كتابها تقليد المنفلوطي والرافعي وأضرابهما . . وهي ، في أشد حالات تحررها ، لم تكن سوى صورة متخيلة للحياة ، بعيدة كل البعد عن الاهتمام بالناس وبآلامهم ، وعلى التحديد ، بحياتهم وحوادثهم اليومية ، وجاء علي خلقي بهذا اللون من الكتابة القصصية ليضع حياة الناس في مرآة عاكسة ، ومن هذه الزاوية حمل التقليديون عليه . إنه تباشير الثورة . أنه يتوجه إلى الواقع الاجتماعي ، وينهي عهد الدمع الرومانتيكي . إنها الواقعية . . تلد في ظل الحاجة إليها ، فالبلاد مستعمرة مستغلة ، والجوع والعري يفتكان بالناس ، والطبقة البورجوازية تتحكم أكثر وأكثر وتتكيء في تحكمها على أحكام ومفاهيم تعتبر مجرد المساس بها . . جحوداً بالقيم المقدسة ، إن لم يكن كفراً !

* * *

لا يمكن حصر القصص التي كتبها ، وهو نفسه لا يذكرها . . والواقع أننا أمام عدد محدد ، اطلع عليه الاستاذان شاكر مصطفى ثم عدنان الذهبي ، وعدد آخر أتيح لي.

=زوج اخي وشراستها، وعن رحمون العجمي والشيخ إبراهيم الذي يداوي العقم، وزيارتي لأم أحمد .. فكان يحثني على كتابة هذه الصور قائلاً إنها من صميم الحياة ومن واقع دمشق» ويقول في نفس الرسالة انه نشر قصصاً من هـذا النوع عملاً بنصيحة سليم خياطة فنجح « وازدهاني النجاح ففكرت أن أعيش من مورد قصصي ، فأخرجت الجزء الأول من كتاب « ربيع وخريف » .

وحدي ، الاطلاع عليه ، وقد يكون من التكرار العودة الى ما نوه اليه الكاتبان (١) لهذا سيكون بحثنا منصباً على القصص التي قدمها القاص بنفسه الي ، بعد أن وجدها مخطوطة في دفتر .. يعود عمره الى اكثر من ربع قرن مضى ، وفيها القصص التالية : « الغيرة والشك » و « منصور أفندي في المصيف » و « الكأس » و « الموسيقي البائس : عازف الكمان » و « فتاة الحانات (٢) و « المرحومة (٣) » و « الضيف الثقيل » (٤) التي أقامت الدنيا وأقعدتها عليه، لأنها أول تهجم مباشر على شيخ يدّعي التدين والصلاح . ولا يقصر ، في حقيقته ، عن ارتكاب الخطيئة فيها لو تسنى له ذلك .

★ ★ ★

والآن لنستعرض القصص ، ولنحاول تقييمها على ضوء الظروف التي كانت سائدة وقتئذ ، وأخيراً لنحدد مكانها الصحيح في موكب القصة السورية وتطورها .

(١) قصص : ألعم طنوس (وهي احدى قصص «ربيع وخريف»)و«مونولوج منثور » (التي ضمها « ربيع وخريف » أيضاً) و « الشيخ الورع » و « مذكرات ممثل بائس » (احدى قصص « ربيع وخريف »)و « طريق رحلة » و « أورانغ-أوتانغ » (اللتان ضمها « ربيع وخريف » أيضاً) و « بائعة الزنبق » الفتاة اليتيمة التي كان تعرف عليها في بيروت وهي تبيع الزنبق فاغتصب عفافها أحد ابناء الذوات وتركها طريدة في الأزقة ، فنقل قصتها كما هي ، ونشرها محدثاً ضجة هائلة لجرأتها .

(٢) القصتان نشرتا في « ربيــع وخريف » بالاسم نفسه بالنسبة لقصة « فتاة الحانات » وبحذف كلمتي « عــازف الكمان » بالنسبة لقصة « الموسيقي البائس : عازف الكمان » .

(٣) أثبتها الاستاذ شاكر مصطفى في كتابه بعنوان « المرحوم » والأصح ان عنوانها « المرحومة » .

(٤) ظهرت هذه القصة في « ربيع وخريف » بعنوان « الشيخ الورع »، ويبدو ان القاص قد استبدل عنواناً بعنوان بعد الضجة التي أثارها نشر القصة .

« الغيرة والشك » .

لا يذكر القاص أين نشر هذه القصة ومتى بالضبط كتبها ، لكنه يعرف أنها من القصص التي تلت مرحلة البواكير(١) انها ـ أسلوباً وتكنيكاً ـ من النضج بحيث يصح القول انها لا تمثل القصة المقذوفة في اندفاع ، وانما المكتوبة بروية .

« يعذب الشك السامي أفندي ، فهو يتوهم أن علاقة آثمة قد قامت بين زوجته وبين رجل آخر ، فيضربها ويطردها مع ابنها من البيت ، ويهيم على وجهه ، [وتقفز تفكيره ثانية الى طفله فوثب قلبه بين ضلوعه ، وتصبب العرق البارد يندي جبينه ، وساءل نفسه بلوعة وأسى : أيكون هذا الطفل الذي ملك عليه مشاعره وعواطفه ثمرة الخيانة والغدر ؟ وتنكب الشارع الى طرق مظلمة ، وهو يترنح كالثمل ، وكبح جماح نفسه أكثر من مرة ، وهو يغمغم بكلمات غير مفهومة . . وخيل اليه أنه يوشك أن يجن(٢)] ويستقر به المقام في احدى الحانات، فيشرب ويشارك في حديث كان يجري بين رجلين حول المرأة العاصية ، وكيف تُجابه . ويخرج . . ليجد زوجته تحتضن طفلها في أسفل سلم المنزل ، تنتظر اوبته . فتنفطر ، ويشعر كم هو أخطأ بحقها » .

قد يكون الموضوع ـ بعد هذا التكثيف ـ بسيطاً ، فالأزمة المطروحة هي أزمة انسان يواجه مشاعر معينة ، لكن الهام ، بل والجديد في القصة ، ان الأزمة التي تعالجها قصة « الغيرة والشك » هي أزمة « من الداخل » . .

كيف يمكن أن نحدد معنى هذا التعبير ؟

درجت القصة السورية في بواكيرها على تقاليد صارمة ، منها الوصف الخارجي: طرح الأزمات .. بعين وصاف قادر على رصف الكلمات بحيث يتجسد المشهد وكأنك تراه.

---

(١) يؤكد مؤرخو القصة في استعراض حياة القاص «أن فترة لمعانه كانت قصيرة، لأن الخمر وهموم الحياة أقعدته » ويؤكد القاص في حواره معي أنه لم يتوقف عن الانتاج، إلا أن الدلائل تدل على أن فترة ازدهاره .. تمتد ما بين عامي ١٩٢٩ـ ١٩٣٩ وهكذا يمكن تقسيم حياته الأدبية إلى مرحلتين : مرحلة البواكير ، ومرحلة النضج .

(٢) جميع ما تضمه الأقواس الكبيرة التي سترد في هذا البحث . . مأخوذ بالحرف من النصوص التي تعالجها .

إن قاصاً يريد ان يصور رجلاً يعاني من المذلة ، مثلاً ، يعمد – على ضوء ما يعرف من أساليب – الى ذكر عينيه التين ذبلت أهدابها ، ووجهه الذي اصفر ، وجسمه الذي ارتعش . أما قاصنا فقد كسر هذا القيد ، وبحث في أزمة انسانية عن طريق تجسيد المشاعر الداخلية والأحاسيس غير المرئية ، انه تطور أساسي بالقصة السورية ، ومضي نحو الأكثر جدة ، ومماشاة لأحدث « موضات » القصة في العالم وقتئذٍ .

هناك بالطبع ملاحظة عامة أخرى مرتبطة بالأولى ، ويمكن تعميمها على جميع نتاج هذا القاص ، وهي أنه يغمس قلمه في مداد الحياة الاجتماعية والمآسي اليومية التي يراها ، وبراعته لا تنطلق من تناوله هذا الجانب من الحياة فحسب ، وإنما تنطلق بالتحديد من طرحه .. بفنية لم تعهد في قصاصي تلك الفترة. إنه يعرف بالضبط كيف يعالج موضوعه ، ويعرف كيف يصعد الأزمة من الحضيض الى الذورة ، لينهيها ، بعد ذلك ، النهاية الايجابية والسلبية التي توضح وجهة نظره كقاص ملتزم بشيء ما. هذه القصة في الخلق والتعبير . هي ، بالتحديد ، البؤرة التي تجعل ممن يحسن سبك الجمل وانتقاء الكلمات المناسبة .. قاصاً ، وإذا لم تتوفر في بعض قصاصي تلك الفترة لأسباب مختلفة (١) فإنها توفرت في علي خلقي، بحيث يمكن القول أنه من أوائل الذين كتبوا القصة مكون جديد على ألوان الأدب السائدة في الوطن العربي .

.. . ولنستشهد بمقطع من هذه القصة :

خرج سامي افندي من الحان ينتزع قدمه انتزاعاً ، وشعر بشيء من الراحة ، حينما وجد نفسه في الشارع ، فراح يشرب هواء الليل الرطب العليل ، وتبين صوتاً يمس الى ضميره ، وتمشى رنينه الى عقله ، وغمغم قائلاً :

---

(١) بالعودة الى مجلة « المعرفة » - العدد ١٢٣ – أيار « مايو » ١٩٧٢ يمكن الاطلاع على نماذج من بواكير القصة السورية التي تناولت نفس الجانب ، لكنها لم تتناوله بفنية مماثلة ، لعدم توفر البؤرة التي تجعل من كاتب ما .. قاصاً ، والمثال : قصة « الحب العصري الشريف » وقصة «عاطفة في نظر القانون جريمة» المنوه عنها في العدد المذكور.

— أين أجدها ؟

وتمنى لو عرف اين ذهبت ليسرع اليها ، وتذكر أنه صفعها على وجهها ، وانهال عليها باشد أنواع الشتائم ، وبعينين مخضلتين بالدموع شاهد طفله يصرخ بين يديها .. فشعر بالأسى يطغى على نفسه ويعصر روحه ..]

ما كان القاص ليستطيع أن يجد أزمة من الداخل .. لو لم يعمد الى التعبير والخلق بمثل هذه الفنية التي برع في خلقي فيها ، وهي فنية لا أستطيع الزعم انه استنبطها استنباطاً ذاتياً . وإنما هي نتيجة مطالعات دؤوبة (١) كان أول من جرؤ على الاستفادة منها .

* * *

منصور افندي في المصيف :

تعتبر هذه القصة من القصص التي كتبها بعد سكوت طويل دام فترة الحرب . لقد شغله عن الكتابة التعليم والادمان على الخمر ، وبتحريض أصدقائه ، ومنهم المرحوم فؤاد الشايب ، وبسبب الاختيار الذي كان مسؤولاً عن النشر في الاذاعة ، كتب عدداً من القصص وأذاعها ، وبينها هذه القصة التي تنتمي الى أواخر الاربعينات أو أوائل الخمسينات .

« أثرى منصور افندي بسبب الحرب اثراء غير معقول ، وكان شحيحاً . ولم يصغ الى أقاويل الناس حول غناه وعدم استمتاعه واسرته بالمال ، وللمامرض..أشاروا

(١) روى القاص لي أنه التهم مافي المكتبة الظاهرية من كتب ، وقرأ معظم القصص والروايات المترجمة في ذلك الوقت ، كما قرأ الأساطير اليونانية والهندية،وتعرف على موباسان وزولا وتولستوي وتورغنيف وبوشكين ، وتتفق روايته هذه على الرسالة التي كتبها وأرسلها للاستاذ شاكر مصطفى ، على الرغم من مرور مايزيد على خمس عشرة سنة بين الرسالة والرواية . وقد نشر الاستاذ مصطفى اجزاء من هذه الرسالة في « القصة في سورية » .

عليه أن يصطاف في « الزبداني (١) » فلما وافق على مضض ، لاحقته الأقاويل الى المصيف ، وامتلأ منزله بالزائرين . وفي المسجد لمح خطيب الجمعة ، وهو يرنو اليه ، [الى اولئك الاغنياء الذين يكنزون الذهب والفضة ويتفاضون عما افترضه الله عليهم نحو الفقراء والمساكين] فخرج الى الحديقة القريبة .. ليرى ابنته وابنه .. يركبان سيارة فخمة ، فجن جنونه ، وعاد الى منزله في دمشق ونبش تراب الحديقة متفقداً كنزه الذي دفنه هناك فلم يجد شيئاً .

وتنتهي القصة بكارثة ، لقد جن منصور أفندي ! »

تحس مع هذه القصة بروح التهكم والسخرية .. فهي تنفرد من بين جميع قصصه تقريباً بهذه النكهة . على انها ، وان كانت قد كتبت في مرحلة متأخرة، ما تزال تحمل طابع علي خلقي وأفكاره . فالاسلوب اسلوبه .. انه يكتب جملة بسيطة غير معقدة ، وليس لديه ما يمنع من استخدام بعض التعابير المحلية ان لزم الأمر . أما أفكاره .. فما تزال كما كانت ، وصلابته ضد الاغنياء وحدبه على الفقراء .. خطان متوازيان في جميع النتاجه . واذا كان علينا ان نستنبط الملاحظات من قصصه ، واحدة بعد أخرى ، فتلك هي الملاحظة الثالثة الرئيسية : ان علي خلقي لم يحمل القلم حباً في الكتابة .. كما قد يتبادر الى اذهان مؤرخي القصة ، او كما قد يتبادر الى ذهنه هو أيضاً ، وانما حمله استجابة لرغبة ملحة في التغيير ، اعتملت في نفسه ، بسبب نشأته والحياة المضطربة التي عاشها ، ومشاهد الفقر والاذلال التي صافحت عينيه في كل مكان ذهب اليه . لقد لاحظ هذا التفاوت الطبقي ، وأحس بأن ثمة شيئاً خاطئاً في تركيب البنى الاجتماعية التي يتألف منها المجتمع ، وراح يتساءل منذ كان صغيراً ، لماذا جعل فلان غنياً ، وفلان فقيراً ؟ وتضخم السؤال ، يوماً بعد يوم ، ليصبح مطرقة تكرر الضربات على رأسه . ان ارادة التغيير ، أو المشاركة في الكشف والفضح .. ميزة رئيسية من ميزات أدب علي خلقي ونتاجه القصصي . ففي كل قصة يحاول أن يكشف هذا التفاوت الطبقي ، وأن يفضح هذا الرياء الاجتماعي ، ومنصور افندي .. الذي أثرى اثراء غير معقول ، وعلى حساب الاحتكار .. يلقى مصيراً أسود

(١) مركز قضاء يبعد ٥٠ كيلو متراً عن دمشق .. اعتاد سكان العاصمة السورية قضاء فصل الصيف فيه ، لطيب مناخه .

بـين يدي القاص ، فجنونه ليس ذروة المأساة فحسب ، وانما هو قـصاص مناسب ، يقترحه القاص على الورق ، لأمثال منصور افندي الذين يمتصون دماء الشعب .

وهذا مقطع من القصة للتدليل على بساطة اسلوبه :

[لم يشعر الحاج منصور بوجوده حينما خرج من المسجد واتجه الى حديقة المنشية التي كانت تغص بالمصطافين. كان كل شيء حوله يبعث المرح والغبطة وانغام الرادات (١) تنبعث من كل مكان ، ولكن الحـاج منصور كان يشعر بضيق يعصر قلبه، ويقطع عليه أنفاسه، كان يشعر بحس المصيبة قبل وقوعها ، وتساءل، هل تخلى سبحانه وتعالى عنه؟]

وقبل أن تصل الأمور الى هذا الحد .. كان منصور افندي — او الحاج منصور كما سماه في المقاطع الأخيرة من القصة — يفكر على النحو التالي :

(وتساءل أتكون هذه الثروة التي نالها بعد جهد مصدر نعمة ام مصدر نقمة .. وماذا يريد منه هؤلاء الفقراء ؟ وهل هو مسؤول عن فقرهم ، وهل هو مكلف بطعامهم وشرابهم وملبسهم ؟ وهل هذه الثروة التي جمعها تفي باعالة فقراء هذا البلد ؟ إنه لمنطق غريب ! أما خلق الله سبحانه وتعالى الفقراء لحكمة أزلية قضاها ؟ أما جعل الناس طبقات أغنياء وفقراء ؟ وماذا يريد منه هؤلاء الناس .. هل هو في قدرته وهو العبد العاجز أن يغير سنة الكون والخالق ؟)

إن هذا المقطع يكشف « التزام » علي خلقي — إن صح التعبير — فلا عجب أن يتهم بالشيوعية بعد ذلك ، فلقد كانت هذه التهمة توجه الى كل من يضرب وتراً على نغمة الطبقات (٢) .

* * *

---

(١) يبدو انه استعمل هذه الكلمة كجمع لكلمة راديو .

(٢) يقول الاستاذ شاكر مصطفى في كتابه « القصة في سورية » : « وأخيراً يبدو أن خلقي يستقي فلسفته من نظرة سوداء الى الحياة والناس ، لا اسم للقيم عنده ولا رسالة ، فهو يقف من العقد الاجتماعية موقف الساخر القاسي السخر .. » .

ولعل العذر أن الاستاذ مصطفى لم يطلع على هذه القصة !!

« الكأس »

تمثل هذه القصة جانباً من شخصية علي خلقي الأدبية . انه كاتب واقعي، يغمس قلمه في مداد الحياة الاجتماعية ، ويحاول ، قدر الامكان ، أن ينقل الى الورق صوراً رآها ونماذج عايشها ، لكن زخم الواقع ، في بعض الأحيان ، يضطر القاص – وربما الفنان عامة – الى الغوص في عمليات خلق تركيبية تعتمد الواقع اساساًوتمده بتخيلات مفترضة . هذه القصة هي من هذا النوع ، أو انها سقطت في هذا المأزق . مادتها واقعية ، بطلها شخص موجود بيننا ، لكن تركيب الحوادث ، خضع لدى القاص ، الى عملية متخيلة .. بحيث جاءت القصة أقرب الى البناء المركب منها الى البناء المأخوذ عن واقع حقيقي .

« يتهالك جميل افندي على الملذات شرباً ودعارة فيحاول صديقه المتكلم – القصة بصيغة المتكلم – ردعه ، وعندما يبدد أمواله ويقع فريسة المرض يتدخل زملاؤه لانقاذه ، ويهيئون له زواجاً من فتاة طاهرة الذيل .. [فما ان انقضى عام على زواجه حتى فوجئنا بخبر عودته الى حاله القديم] و [أخذ يسهر في الخانات الوضيعة الى مابعد نصف الليل ويأتي الى عمله تفوح منه رائحة الخمر] .. ويضرب زوجته مرة وهي حامل فتجهض وتموت وتلاحقه دماؤها الى أي مكان يذهب اليه، حتى الى الكأس التي اصبحت كل حياته .. الى ان يموت بدوره . »

ان المتكلم يقطع القصة ليقول : [عدت الى دمشق بعد عشرة اعوام] ، ومن ثم ليتابعها فيقص كيف التقى بجميل افندي وهو يسأل الناس ، وكيف حدثه عن وفاة زوجته التي مضى عليها أكثر من عشر سنوات ، ثم كيف توفي جميل افندي على باب احدى الخانات ، وهذا التخلخل في وحدة القصة الزمنية مثلب لم أجد له مثيلاً في قصص علي خلقي التي قرأتها أو اطلعت على ملخصاتها . ولعل سبب هذا التخلخل في وحدتها الزمنية عائد الى طبيعتها التركيبية ، المتخيلة ، ان علي خلقي بنية حسنة يريد أن يكون ايجابياً .. ورغبته هذه تضطره ، ربما لأول وآخر مرة ، الى الخروج عن التزاماته الفنية . الواقع بساط ممتد أمامه .. وفي ذاكرته عينات لاتحصى ولا تعد فلماذا لاينتقل منها مايصلح اساساً لقصصه ؟ هكذا فعل .. وهو يفترض أن مهمة الكشف والفضح كافية ، لكنه عندما شكّ في هذا الافتراض ، وأراد أن يخطو خطوتين نحو

التعليمية والمباشرة وما اعتقد انه الايجابية وقع في سقطة التركيبية المتخفية والوحدة الزمنية المتخفية .

على هذا النحو يمكن تحليل هذه القصة وتقييمها .

من مقاطع القصة هذا المقطع وفيه يتحدث جميل افندي عن نفسه :

[تزوجت – كما تعلم – بعد أن ظننت أن نفسي المريضة عافت الحب الفاسق وشبعت من حياة اللهو .. وقد كانت زوجي جميلة الوجه ، رضية الخلق ، بريئة وفية طاهرة كالطفل فنعمت بحبها شهرين ذقت خلالها حلاوة الحياة العائلية ، انما لا أدري كيف يمكنني ان اشرح لك غريزتي الحيوانية ، وما هو الحب الذي كنت أريده لنفسي . ان انقياد زوجي بسهولة لميولي الشهوانية ، بل خضوعها لجميع ماتشتهيه نفسي زاد كرهي لها ونفور قلبي منها ..]

المرحومة

ظهرت هذه القصة في مجموعة ربيع وخريف ، وهي من أكثر قصص علي خلقي تماسكاً وجرأة ، وفيها كل الميزات التي جعلت منه قاصاً رائداً .

« يتزوج الحاج كمال فتاة حسناء بعد وفاة زوجته الاولى ، ويوصيها بعاداته التي درج عليها ، ويطلب منها مماشاته ، وتسير الحياة بالزوجين الى أن يكتشف انها تخونه مع شاب من جيرانه ، وتثور كرامته ، فترد عليه الزوجة [دع عنك الغضب والحدة وتقدم الي فاشكرني واشكر هذا الشاب البار ، واعلم انني حباً بك واكراماً لك قد قبلته خليلا لي بعد ان علمت انه كان خليلا للمرحومة] ولتواجهه بهذا التساؤل : [أَلم تقل انك تقدس احترام العادة ؟] وتطلب الطلاق [فلم يطلقها لان الطلاق لم يكن من عاداته]

أحسب أن هذا التكثيف يستطيع أن يدل على الأسباب التي جعلت من القصة طفرة جريئة ، وان كان القاص قد انهاها بنكتة أو بلقنة ذكية تدعو الى الادهاش . بشيء من المباشرة .. يمكن القول ان هدف القاص واضح . لقد جعل الحاج كمال عاداته مفاهيم صارمة ، نهائية ، لاتقبل المناقشة .. الرجال قوامون على النساء في مجتمع مثل مجتمعنا ، وعلى المرأة ان تلتزم بهذه القاعدة وأن تهيء نفسها الى اعتبار الرجل سيداً مطلقاً ، فاذا

كانت عادات الحاج كمال ملزمة للست نديدة زوجته الجديدة ، فلماذا لاتكون العادات القديمة التي كانت ضرتها المرحومة ملتزمة بها .. ملزمة لزوجها ؟.. هكذا حدثت الخيانة الزوجية . إنها العادة ، والمرحومة كانت معتادة على خيانته.ذروة المفارقة علقها القاص.. على شفتي الزوجة ببرودة أعصاب ، قد لاتكون حتمية الحدوث ، او حتى محتملة الحدوث ، وقد تكون مركبة تركيباً صنعياً ، لكنها تضع هدف المؤلف.. أمام القارىء في راحة . وهو ماأغضب المتزمتين وجعلهم يحملون عليه ، فخطره في التنبيه والتوعية أكثر من خطر اولئك الذين يكتبون بمباشرة .

ما آخذه على المؤلف في هذه القصة التي تعتبر من بواكيره والتي كتبها قبل نصف قرن تقريباً .. اقحامه نفسه في السياق ، في بعض المقاطع .

يقول مثلاً :

(انقضت الايام والشهور ولم يحدث بين الزوج المجرب والزوجة الجديدة سوى بعض مهازل منزلية أقص على القراء أهمها) :

« الضيف الثقيل »

« يقع الشيخ الذي يذهب في سيران مع مجموعة من اقاربه الى قرية قريبة من دمشق ، يقع فريسة مقلب .. يهيء ضده ، بسبب تدخله في الخصوصيات وثقل ظله ، وادعائه الحرص على الاخلاق . ويتلخص المقلب في اغراء الخادمة له .. اذ [بينما كان سيدنا الاستاذ في طريقه الى غرفته وقف وجهاً الى وجه أمام الخادمة فاستولى عليهما الذعر ، وتراجعت الى الوراء وهي بقميص النوم الشفاف ، تستر بيديها صدرها العاري الأبيض النقي ، المزين بثديين لم ير صاحبنا الشيخ الورع في جميع أدوار حياته أجمل منها منظراً ولا أكمل استدارة ونهوضاً ، أخذ يحدق في هذه القروية الجميلة وقد اعتراه الذهول وسال لعابه ، فتمتم بصوت مرتجف تقطعه حرارة الشهوة: ــ الى أين ياروحي؟ الى اين بهذه السرعة ؟] ويدخل غرفتها ، ويتعرى بناء على طلبها ، وهنا يداهمه الرجال المشتركون في السيران ، فيفر مذعوراً وقد افتضح امره ، وبدت حقيقة صلاحه وتقواه » .

أقامت هذه القصة الدنيا واقعدتها يوم نشرت لأول مرة (١) وألبت عليه باستمرار قطاعاً كبيراً من المجتمع لم يألف هذا اللون من المكاشفة والفضح، ولقد صنفته هذه القصة لدى المتزمتين ، في عداد الكتاب الذين يجترئون على الاخلاق ولا يهتمون بالقيم ، ويفترون على الحقيقة ، لغرض في نفس يعقوب — كما يقولون — حتى ان سليم خياطة الذي كتب مقدمة مجموعة « ربيع وخريف » لمح الى ذلك صراحة بقوله ان السائد والمألوف ان يمارس المتأدبون عندنا احتراماً لجماعة القديم « جماعة القوامیس » فاذا جاء من يخرق هذه العادة حملوا عليه واتهموه بالجنون والجرأة . [أما خلقي فهو من الشباب ، لكنه فتى نابه ذكي ، وفي نفسه ظمأ لما هو سام ، واذا كنا لانجد في كتاباته شيئاً كثيراً من ذاك السمو الذي يفتش عليه ، فليس هذا بالأمر العظيم ، بل يكفينا منه انه شاب أخلص لروحه ، ولعاطفته [ويضيف : [كفى الانسان فخراً أن يفتش عن الحقيقة ، وليس عاراً عليه ان لم يصلها ، إذ أن الحقيقة في الواقع ، ليست في غير حيز تفكير صاحبها . ان خلقي أديب يكتب للأدب وليس يكتب لغيره من سقف الحياة (٢)] .

واضح ان سليم خياطة يدفع بمقدمته عن صديقه على خلقي التهمة ، ويضعه في حيز الكتابة من اجل الأدب ، لكن هذا الدفاع .. لم يمنع على خلقي من حملة المتزمتين ، فالقصة ، كما اسلفنا ، تتعرض لرجل الدين ، وربما كانت هذه هي المرة الاولى في تاريخ القصة السورية التي يحاول كاتب قصة فيها التعرض لمثل هذا الموضوع . صحيح أن القاص يبرر تعرضه بأن الشخصية في القصة ليست شخصية رجل دين ورع حقيقة ، وانما هي شخصية رجل يدعي انه رجل ورع متدين ، وحتى في هذه الحالة .. حالة فضح مدعي التدين .. يظل الأمر محفوفاً بالمخاطر ، فهل علي خلقي ، من بين سائر الناس ، من يستطيع فرز المتدين من مدعي التدين ؟ ومن اجاز له ذلك ؟ وهل حدث ، حقيقة ، ان شيخاً تعرض لمثل هذا الموقف فأقدم على ماأقدم عليه بطل القصة ؟ ان مجرد كتابة حوادث كهذه .، تعرض مباشر لحرمات لايجوز لأحد التعرض لها ؟

---

(١) من حواره معي انه نشرها أول مانشرها في احدى الصحف المحلية . وقد تم النشر خطأ .. فلقد قدمها صديق له كان يقرؤها الى الصحيفة دون علمه .. مما جعله عرضة للعقاب ، وربما للطرد من الوظيفة . على أنه عاد فنشرها في مجموعته « ربيع وخريف » التي صدرت اوائل الثلاثينات .. ثم غير عنوانها كما اسلفنا .

(٢) من مقدمة « ربيع وخريف » .

هذه الأسئلة وغيرها .. ألبّت الناس على علي خلقي ، لكنه بكتابة القصة وبنشرها يعطينا ، أو يعطي للقصة السورية ، نفساً مختلفاً عن جميع ماعرفناه من قبل ، وربما من بعد . ويضع هويته الكاملة أمامنا . إنه ليس مجرد قاص يكتب الريبورتاج [١] كما اتهم ، وليس واحداً من هؤلاء الذين يرصفون الحوادث دونما هدف . علي خلقي ملتزم بأفكار يحاول التعبير عنها . انه ضد الرياء الاجتماعي، كما يقول الاستاذ شاكر مصطفى ، لكنه لاينطلق من نزوة عابرة . إن منهجه الكامل أن يفضح ويكشف ويعري ، وأن يرفع الأغطية عن المخبأ والقائم في مجتمعنا ، باسلوبه هو الذي قد لايعجب النقاد ، لكنه يجد طريقه الى نفوس القراء الذين ، هم أيضاً ، يدركون ، ربما دون وعي ، أن تحت القشرة الظاهرة للمجتمع خبايا وخفايا ومساوىء وملائكة بثياب شياطين ، وشياطين بثياب ملائكة ، وفقراء لايجدون مايسد رمقهم في يومهم ، وأغنياء متخمين ، ومتناقضات لهـــا أول وليس لها آخر . عرف علي خلقي كل هذا ، ولمسه ، وعاشه وحاول التعبير عنه .. بخفة دم ، وبفنية ملحوظة ، وقد تجلى ذلك في قصته هذه .

* * *

« الموسيقي البائس : عازف الكمان »

نشرت هذه القصة في « ربيع وخريف » ، ومع أن حوادثها تمتد عـلى عدد من السنين ، إلا أن وحدتها الزمنية تلتزم بما تلتزم به القصص القصيرة الحديثة ، وقـــد لجأ القاص إلى صيغة المتكلم ، في بعض اجزاء القصة ، ليتغلب على تعدد الحوادث وامتدادها على رقعة واسعة من الزمان ، وهو بهـــذا قد سبق إلى استعمال ما يسمى في لغة السينما بـ « Flah— back » .

« صديقان يتنزهان ، فيشاهدان رجـلاً رث الثياب ، يتعرف أحدهما عليه ، انه الموسيقي الذي كان في يوم من الايام شـهيراً . يدعوانه الى كأس وطعام .. ثم الى

(١) صنعه الاستاذان شاكر مصطفى وعدنان الذهبي كذلك .

المبيت في بيت احدهما ، وينصبان له شركاً ، والشرك ليس اكثر من كمان يتركانه الى جانب السرير ، وفي الصباح يعزف على الكمان – على الرغم من أنه هجر العزف عليها – ثم يجلس ليتحدث عن حياته ، وملخصها أن ظروف الحرب اضطرته الى العمل مع احدى الفرق الجوالة ، تاركاً زوجته الفاضلة وابنته .. فيقع في حب راقصة ويتزوجها لتقيم معه في داره ، ولتشب ابنته فتصادقها رغم مقاومة أمها ، زوجته الأولى ، التي تموت كمداً . وفي النهاية تتركه الراقصة وتغري ابنته بتركه .. لتصبح هي الاخرى راقصة ، ويعرف الحقيقة من رسالة فيها هذه الكلمات ، [زوجتك الأولى كانت تفاخر بشرفها وتحتقرني لأني راقصة وهاأنذا قد جعلت من ابنتها راقصة مثلي ، لترتعد عظامها في قبرها ، فقد انتقمت . الوداع . يا نذل] .

ولعل أبرز ما في هذه القصة التي نشرت هي الاخرى في « ربيع وخريف » انها تعبر أصدق تعبير عن واحدة من ميزات علي خلقي القاص ، وهي حرصه على تجسيد الشخصيات التي يعايشها في مجتمعه . ان كتاباً كباراً برعوا في مثل هذا ، واعتبرت هذه الخاصية .. جزءاً من شخصيتهم الأدبية .. وإذا ما استعرضنا القصص التي بين أيدينا أمكننا أن نلمس لمس اليد الشخصيات التي جسدها علي خلقي كنماذج واقعية ، تعاني من ظروف داخلية وخارجية ، من ضغوط البيئة والنفس . ففي « الغيرة والشك » تتجسد شخصية سامي أفندي الزوج الذي يعذبه الشك ، وفي « منصور افندي في المصيف » ينقل علي خلقي شخصية موجودة فعلاً .. إلى الورق ، يرسم ملامحها ويحدد أبعادها ، وفي « الكأس » يعطينا القاص صورة واقعية لجميل أفندي المتهالك على اللذات ، وفي « المرحومة » يصور شخصية الحاج كمال الذي قعوّته عاداته ؛ وفي « الضيف الثقيل » يكاد لا يستطيع قاص ان يجسد شخصية ذلك الشيخ الذي يدعي التدين . . بأحسن مما جسدها علي خلقي ، وكذلك الامر في « فتاة الحانات » آخر القصص التي تستعرض في هذا البحث . وفي قصة « زميرة العيد » التي ذكرها القاص ولم استطع العثور عليها (١) ، وقصة « العم طنوس » التي جسد فيها شخصية ممثل مصري بائس اسمه « عبد النبي محمد »

---

(١) ذكر أنها أول قصصه وقد نشرها في مجلة « الاحرار المصورة » حوالي عام ١٩٢٨ وتجسد شخصية يتيم صغير سرق « زميرة » من « بسطة » في يوم عيد ، فألقي القبض عليه وضرب .

تعرف عليه في مسرح الزهرة بدمشق أو بيروت (١) .

وكمثال على تجسيده الشخصيات التي يقص قصصها.. أنقل وصفه لشخصية عازف الكمان .. الموسيقي البائس . يقول :

[**ألقيت نظرة فاترة على الرجل ، فألفيته في العقد الخامس من عمره . طويل القامة ، نحيلها ، أبيض اللون أبيض الشعر ، رث الثياب ، تلوح على محياه دلائل الحزن العميق والألم المبرح ، كان يمشي بين المقاعد والموائد بخطوات بطيئة مترددة ، وبين الفينة والفينة يرفع قبضته ليضرب بها قمة رأسه العاري ، ويتمتم بكلمات مبهمة .**]

★ ★ ★

« فتاة الحانات » :

أنقل ما كتبه الاستاذ شاكر مصطفى عن هذه القصة بالحرف الواحد ،

« اسمها شمس . رأى صديقاً من أصدقائه الارستقراطيين يمحضها الود في الملهى، ويهتم بها ، وحين سأله عن سر اهتمامه قال : بؤسها . ينفحها كل يوم بمبلغ يطيب له خاطرها وتجيب بابتسامة كابتسامة الطفل المتألم . ودعاه صديقه ذات يوم لسهرة في منزله ، وخلا الصديقان الى مائدة وزجاجة من الويسكي . فإذا سبب الدعوة أن ذلك الصديق يريد الزواج من الفتاة . . أنه يعرف أنها ليست الآية في الابداع ولا بالجميلة الجميلة بين الاتراب ، ولكن الشفقة كانت طريق الحب . . ثم كان الزواج في حفل صغير بالكنيسة . وبعد شهور أتى الصديق اليه شاحب اللون . . هالكاً أو كالهالك .

— هل شمس مريضة ؟ هل خانتك ؟ هـل . . .

— الأمر أدهى وأقسى ! إن ابنة عمي جاءت تحمل إلي رزمة من الرسائل ، فيها لو نشرت ما يثلم شرفي وشرف أبي الى الابد .. وفيها سر عداء عمي لوالدي ومفتاح خرابي . وتريدني ابنة العم على الزواج منها برغمي ، وليس أمامي إذا لم أطلق شمس سوى الانتحار . وأشار الرجل على صديقه أن يحاول إرضاء شمس بالمال والطلاق ، ويستر الأمر بالزواج من ابنة عمه على ان تكون البائنة تلك الرسائل .. وكان ذلك . إلا أن سيارة العروسين ما كادت تسرع بهما خارج الكنيسة حتى زعقت مكابحها..وتجمع

---

(١) مما يذكر ، أن المرحوم اكرم خلقي هو شقيقه الأكبر،وقـــد فتح القاص عينيه على هذا الأخ وهو يمثل مع مختلف الفرق وفي معظم المسارح المعروفة وقتئذ .

الناس ، كانت جثة شمس تحت العجلات » (١) .

في رأيي أن هذه القصة هي من أردأ قصص علي خلقي ، لطبيعتها التركيبية ، وبعدها عن تصوير البيئة بالقدر الذي صورت فيه في القصص الأخرى لكنها ، بطبيعة الحال ، تحمل أسلوبه ، وهي واحدة من بواكيره .

★ ★ ★

نخلص ، بعد أن استعرضنا هذه الصفحة المجهولة من تاريخ القصة السورية الى التأكيد على النقاط التالية :

١ — علي خلقي إقاص رائد .. في كتابته القصة بفنية ملحوظة وبعلمية ، تأتا عن ان تكون مجرد حكاية .

٢ — ريادته لا تنطلق من هذه الفنية فحسب ، وإنما من كونه أول من عالج أزمة نفسية من الداخل .

٣ — انطلق علي خلقي من مفاهيم فكرية واضحة ، فهو ضد الرياء الاجتماعي وتحكم طبقة على حساب طبقة ، وبهذه الصورة يمكن القول إنه كان ملتزماً .

٤ — لم تخل قصصه من البناء التركيبي المتخيل .

٥ — حرص على تجسيد الشخصيات كنماذج موجودة في الواقع ، فأبدع في ذلك .

٦ — استخدم لغة سهلة قريبة من الكلام المحكي .. فكان اسلوبه من النوع السهل الممتنع ، وإن شابته ركاكة في بعض الأحيان .

.. وبكلمة مختصرة . لقد أهمل علي خلقي من قبل النقاد والمؤرخين ، كما أهمل نفسه وفنه ، ولعل هذا البحث يضعه في مكانه الصحيح بين قصاصينا الأوائل الذين حملوا لواء هذا الفن الجديد . وإذا كان الفن القصصي في سورية قد تجاوز ما جاء به علي خلقي ، وراد مسالك جديدة ، فان نتاج هذا القاص يظل علامة على الطريق ، ونقطة تحول في قصتنا .

إنه الأول تقريباً ، الذي كتب القصة وهو يعرف انه يكتب قصة !

---

(١) صفحة ٢٨١ — ٢٨٢ من : «القصة في سورية » .

الطريق

نجيب محفوظ

جورج سالم

يتابع نجيب محفوظ ، في رواية الطريق، المسيرة الجديدة التي بدأها برواية اللص والكلاب ، ويضيف الى نتاجه الروائي رواية ثانية تنضوي في زمرة ما اصطلح على تسميته بالرواية الفلسفية . وستتيح لنا دراسة هذه الرواية مزيداً من التوسع والتعمق في فن نجيب محفوظ ، في هذه المرحلة من جهة وفي فهم عالمه الفكري من جهة ثانية .

ففي هذه الرواية ، كما هي الحال في الرواية السابقة ، يعدل نجيب محفوظ عن الوصف والتحليل وهما المقومان الأساسيان للروايات الواقعية التي كتبها حيث كان يعني عناية بالغة بوصف الأماكن والأشياء والأشخاص وما يتعلق بهم ، في لباسهم ومعاشهم وحياتهم ، كما كان يعني بدراسة الشخصية الانسانية وتحليلها وشرح نوازعها ومعرفة بواعث تصرفاتها في اطار البيئة

التي تعيش فيها ، والوضع الاجتماعي والاقتصادي الذي ترزح تحته ، وابراز الصراع والمتناقضات في شعورها ولا شعورها في آن واحد .

بيد أن هذه النبرة كلها ، ستخف ههنا ، وسيتغير الشكل والقالب الفنيان ليحل محلها شكل وقالب جديدان . لأن الرواية ، في هذه المرحلة ، قد نحت منحى آخر . ان (رواية العرض) قد اختفت لتحل محلها (رواية المشكلة) أو رواية البحث . فبطل الرواية مدعو الى القيام بعملية بحث ، وهو بحث تجريدي بالدرجة الاولى . والقارىء مدعو الى مشاركة البطل في عملية البحث من أول الرواية الى غايتها ، والحق أن رواية الطريق تطرح أسئلة أكثر مما تقدم من أجوبة ، وتثير الذهن والفكر حول مسائل اكثر مما تبسط من وقائع وأحداث ، وهذا لايعني أنها رواية تخلو من الأحداث ، فقارئها – على نقيض ذلك – يشعر بأنها غنية بأحداث عديدة متنوعة متوترة ، الا أن الأحداث ههنا ، وهذه هي النقطة الاساسية في هذا المجال ، ليست مقصودة لذاتها ، بقدر ماهي وسيلة لطرح الفكرة وتشخيصها ودفع القارىء الى السعي مع البطل في هذه المتاهة الكبيرة التي يزج فيها محفوظ قارئه ليصل من الوقائع الى ماوراءها ، ومن الاحداث الى الفكرة المجردة القائمة خلف الاحداث .

ولهذا فلا بد لمن يريد أن يقرأ هذه الرواية ويدرسها من أن يتناولها من مستويين : مستوى الاحداث والاشخاص والحركة فيها أولاً ، ثم ينتقل الى ماوراء الاحداث والاشخاص ليصل الى المدلول العام الذي ينبثق منها ثانياً . وسنعمد ههنا الى دراستها على هذين المستويين .

تقدّم هذه الرواية ، في ظاهرها ، سرداً « لمجموعة من الأحداث قد صيغت صياغة محكمة مشوّقة مثيرة ، حتى ليخيّل الى الانسان ، شأنه حين يقرأ رواية اللص والكلاب ، أنه أمام رواية بوليسية . وتبدأ هذه الأحداث بوفاة أم البطل (بسيمة عمران) وتنتهي بدخول البطل (صابر) الى السجن ومحاكمته بتهمة مقتل شخصين على يده ، هما عم خليل أبو النجا أولاً ، ثم زوجته كريمة ثانياً » .

يعرض نجيب محفوظ بطله في أول الرواية وهو يشيّع أمه التي خرجت من السجن بعد أن مكثت فيه خمس سنوات وكانت هذه المدة كافية لأن تهدمها وتحطمها بعد أن صودرت أموالها وأملاكها ، ويعود البطل بذاكرته الى الأيام القليلة الأخيرة التي قضاها مع أمه ، فتراها ، وهي على فراش الموت ، تفضي الى ابنها بجانب مجهول من حياتها ،

وبحقيقة مخيفة ستكون محور الرواية كلها، فتحدثه عن زواجها من أبيه (سيد سيد الرحيمي) وتطلعه على صورة زفافهما ووثيقة زواجها، وتعلمه أن أباه واحد من الاعيان تزوج منها قبل ثلاثين سنة يوم كان طالباً ثم هجرها، وأن عليه ان يبحث عنه لأنه قادر على أن يهبه الحرية والكرامة والسلام. فهذه المرأة المنغمسة في حمأة الشر والخطيئة والوحل تاجرة المخدرات والاعراض في الاسكندرية قد سعت طوال حياتها أن توفر لابنها الحياة النظيفة الشريفة وأن تبعده عن جوها الموبوء وأن تقدم له كل مايحتاج اليه من مال ورعاية. أما الآن وقد نفدت النقود أو كادت، ودنت منية الأم فليس أمامه من أمل يتعلق به في هذه الحياة الا البحث عن أبيه، لقد كان فيما مضى يعيش حياة هانئة سعيدة كأنه آدم في الفردوس، وها هو ذا الآن قد طرد منه وزج به في الحياة، تلك هي بدايته، وهي شبيهة ببداية سعيد مهران يوم خرج من السجن، وستصور الرواية مسيرة البطل في بحثه عن أبيه من أول الطريق الى آخرها، ومن هنا جاء عنوان الرواية، وانه لطريق شاق تكتنفه الصعوبات من كل جانب. يقول صابر مخاطباً أمه :

ـ وهل أضيع عمري في البحث عن شيء قبل التأكد من وجوده ؟

فتجيبه أمه :

ـ ولكنك لن تتأكد من وجوده إلا بالبحث، وهو خير على أي حال من بقائك بلا مال ولا عمل ولا أمل ...(١)

على هذا النحو تبدأ رحلة البحث الطويلة التي قام بها صابر، لقد أنبأته أمه أن أباه كان يقيم في القاهرة : فسافر الى القاهرة، ونزل في احد الفنادق المتواضعة، وراح يبحث عن ابيه بشتى الطرائق، فسأل الناس وفتش في دليل الهاتف عن شخص يحمل هذا الاسم وهداه البحث الى أحد الاطباء، ولما قابله وجد أنه شخص آخر غير أبيه الذي يسعى للعثور عليه، وبعد اخفاقه المستمر يرى أن ينشر في جريدة (أبو الهول) اعلاناً « يدعو فيه أباه المجهول الى الاتصال به ». وفي قسم الاعلان في هذه الجريدة يتعرف على الفتاة الرقيقة «الهام» التي ستلعب دوراً مهما في حياته، وستشكل أحد أقطاب العالم الذي سيتحرك فيه. وفي الوقت نفسه يتعرف الى امرأة اخرى هي « كريمة » زوجة العم خليل أبو النجا صاحب الفندق. وتتوطد علاقته بهاتين المرأتين كلتيهما. هذه تقتحم غرفته في الليل

(١) الطريق : ص ١٣

بعد أن يتناول زوجها الشيخ حبوبه المنومة ، لتزوره وتقدم له متعة الحس والجسد ، وتلك يلتقي بها في مطعم صغير في وضح النهار ، في علاقة محبة صافية لايشوبها اثم . يقول الروائي : « وتذكر ظلمة النصف الثاني من الليل ، وذوبانه في فتنة رائعة فعجب لانقسامه الحاد بين المرأتين» (١)

وتأتيه مكالمة هاتفية من الرحيمي يطلب اليه فيها ان يوافيه الى شارع يسميه له وينتقل طوال النهار باحثاً عن العنوان الذي تلقاه فلا يهتدي له ولايعثر له على وجود . ويجدد الاعلان في الجريدة مرة بعد مرة بينما نقوده تتناقص ، وتزين له كريمة ان يقتل زوجها الشيخ صاحب الفندق ليستوليا على الفندق والمال ، وترتب له خطة الجريمة بدقة وذكاء بعد ان كانت قد أوحت اليه بها في لقاءاتها الليلية معه : « وفي أعمق لحظات الحب الحارة تتالك أنفاسها لتهمس في أذنه : متى تختفي العقبة التي تهدّد حبنا ؟» ويقوم بتنفيذ الجريمة كما رسمتها له . فيقضي على العم خليل ويهرب من سطح البناية المجاورة ويستقل سيارة ليبلغ النهر ويلقي فيه أداة الجريمة ، واذ ذاك وللمرة الوحيدة في حياته ، يلتقي بالرحيمي . يقول نجيب محفوظ : ومشى في الجزيرة بسرعة وقوة دفعاً لبرودة الجو حتى عبر جسر قصر النيل ، وعند اشارة المرور لمح سيارة كبيرة واقفة .. ورأى داخلها رجلا جذب انتباهه من النظرة الأولى . كهل فخم ، ولكن هذا الوجه كم انه محتمل أن ..! وانفتح الطريق وتحركت السيارة فصاح بأعلى صوته :

— سيد الرحيمي !

وجرى وراء السيارة بأقصى سرعته .، ولكن المسافة الفاصلة بينهما اتسعت الى غير نهاية ، وسرعان ما اختفت السيارة . حتى رقمها لم يره . توقف عن الجري وهو يلهث . هو الرحيمي ! صاحب الصورة بعد ثلاثين عاماً . ولو تقدم خطوات أسرع لأمكنه الوثوب على مؤخرة السيارة . لكنه لم يعرف الرقم ولا الماركة . والحسرة غير مجدية وهي في حالته مضحكة ايضاً (٢) .

وتبدأ في صبيحة اليوم التالي بعد اكتشاف الجريمة ، سلسلة من التحقيقات لا تفضي الى شيء ، ويتهم أحد مستخدمي الفندق الذي يعترف بارتكاب الجريمة .

وتأتي المفارقة الغريبة فها هي الهام بعيد الجريمة تعرض عليه أن يبدأ حياته من جديد ، وتقدم له حلها وما عندها من مال مدخر ومعه حبها : « آه .. ليس لحناً جميلا فحسب . معجزة ايضاً . هل كنت تحلم بذلك ! رأس مال بلا سرقة ولا جريمة . ومعه الحب

(١) الطريق : ص ٧٢

(٢) الطريق : ص ١١٣ .

الحقيقي . اذن رد الحياة الى عم خليل واستيقظ من الكابوس ..(١) »

ومع انه يعترف لها بأنه كان يكذبها القول ويحدثها بصراحة قاسية عن واقعه وماضي أمه المشين ، وعجزه عن القيام بأي شيء فليس له شهادة ولا علم ولا خبرة ولا عمل فانها لا ترى في ذلك كله أي خطر أو أهمية ، وهي ، لأنها تحبه ، تغفر له كل ما كان منه نحوها ، وتفتح امامه الطريق الحقيقية لحل مشكلته ، « العمل اهو الذي يحل مشكلتنا .»

غير أنه إذ يرفض إلهام وحبّها ، ويبعد عنه اليد التي امتدّت تنتشله بعد فوات الأوان ، يتردّى في الشر الذي بدأ يغوص فيه . وآية ذلك أنه ازداد بعداً عن إلهام وازداد دنوا ، وتعلقاً بكريمة حتى سئم انتظارها وما كانت فتنته به من مواعيد ، ولم يبق في يده إلاّ قليل من المال ، ولم يعد يتاح له أن يلتقي بكريمة وأدخل عامل الفندق في روعه ، على سابق اتفاق مع رجال الشرطة ، أن لكريمة زوجاً وأنه قد عاد إليها ، فخيّل اليه أنها انما استخدمته ليحقق مأربها في التخلص من زوجها الشيخ ، ولتقرّ من بعده مع عشيقها السابق الذي باعها من العم خليل فقرّر أن يمضي اليها في منزل أهلها حيث تقيم بعد مقتل زوجها ، وهناك ارتكب جريمته الثانية ، وكان المخبرون ورجال الأمن الذين نصبوا له هذا الفخ يتعقبونه ، وانتهى به الأمر الى السجن . يقول صابر : « الحكاية كلها كالحلم ، جئت من الاسكندرية للبحث عن أبي فوقعت أحداث غريبة نسيت فيها مهمتي الأصلية حتى وجدت نفسي أخيراً في السجن(٢) » .

الا ان حب الهام الذي لاحدود له دفعها الى ان تكلف أحد المحامين بالدفاع عنه ، وهذا المحامي هو الذي سينقل الى صابر في سجنه فيضا من المعلومات عن أبيه أخذها عن صحفي ضرير طاعن في السن تربطه بأبيه صداقة قديمة وثيقة . فينبئه أن أباه كان في الاسكندرية يوم غادرها ، وانه قدم القاهرة في الفترة التي كان يبحث فيها عنه ، وانه مضى الى مكان بعيد لا يعرف أحد عنه شيئاً .

وإزاء عجز صابر المطلق أمام القوة التي سحقته تنطلق منه هذه الصرخة المأسوية الأخيرة التي تصوّر ذروة مأساته وعجزه

(١) الطريق : ص ١٤٧

(٢) الطريق : ص ١٧٥

عن تغير وضعه البشري وأذعاته النهائي وهو متحطّم ، لهذه القوة الداخلية التي لم يستطع أن يجابهها أو يتغلب عليها :

ــ ليكن مايكون .

* * *

عرضنا ، بايجاز شديد ، الخطوط الاساسية للأحداث المتوترة التي تدور حولها رواية الطريق ، وعسى أن تكون هذه الاحداث أيسر مافي الرواية وأقلها شأنا . فقيمة هذه الرواية ، كما أشرنا الى ذلك من قبل ، انما تكمن فيما وراء الاحداث ، وفي العالم الفكري الذي يحملنا نجيب محفوظ اليه في هذه الرواية . كذلك القول في الشخصيات التي دارت حولها الأحداث ، فما الاشك فيه ان الرواية تطالعنا بشخصيات حية ذات ملامح خاصة ، معقولة في تصرفاتها وردود أفعالها ، ليست دمى يحركها الكاتب ، بل لها حريتها ومنحى حياتها الطبيعي بحيث تبدو لنا واقعية الى أبعد الحدود . الا أننا نعتقد أن نجيب محفوظ ببراعته هذه قد اتخذ من هذه الشخصيات كلها مجموعة من الرموز والتجريدات يجسم بوساطتها أفكاره وآراءه ، وسنعرض ههنا أبرز شخصيات الرواية .

إن أول مايلفت انتباهنا في دراسة الشخصيات هو التناظر الهندسي الدقيق الذي رتبت به ، بحيث يبدو صابر وسط مربع تحيط به الشخصيات الاساسية الاربع . فهناك على المستوى الأول أبوه سيد الرحيمي ، وأمه بسيمة عمران ، ولا حاجة الى اعادة القول بأن أباه الرحيمي الذي سيبه الحرية والكرامة والسلام يمثل الخير المحض ، وأن أمه بسيمة تاجرة المخدرات والأعراض ، وربيبة المواخير ونزيلة السجن رمز للشر المحض ، ومن قرانهما كان صابر ، الانسان الذي يحمل في نفسه بذور الخير والشر معاً ، وحين انطلق هذا يبحث عن ابيه اعترضت سبيله شخصيتان اخريان تشكلان المستوى الثاني في هذا المربع ، وهاتان الشخصيتان متناظرتان كذلك هي الهام الرقيقة المحبة ، وكريمة الداعرة القاتلة ، ومتناقضتان كذلك ، كما تشكلان تناظراً آخر مع الشخصيتين الاوليين : الأب والهام والأم وكريمة . والى هذا يشير الروائي حيث يقول : « العقل ينصحه بأن يهجر الهام ولكنه لايستطيع . هي كأبيه فيما تعده به وفي أنها حلم عسير التحقيق ، أما كريمة فامتداد حي لأمه ، فيما تهبه من متعة وجريمة(١) » . ويؤكد ذلك ، من ناحية ثانية ، ذلك الحلم المعبر الذي رآه صابر حين وجد نفسه قد التقى أباه وراح هذا يحادثه

(١) الطريق : ص ٩١

فاذا الهام تدخل ، واذا هو يهم بتقديمها اليه ، الا انه يفاجأ بأن الرجل يعرفها ويمد لها يده مصافحاً ، ثم يلقي عليه الرحيمي هذا السؤال :

– خبرني متى عرفت ابنتي ؟(١)

ان في الرواية لأكثر من اشارة الى هذه الصلة الروحية بين الهام والرحيمي . ولابد ان نتوقف برهة عند شخصية الرحيمي . فهذه شخصية على أنها لاتظهر في الرواية مطلقاً ولايراها أحد رأي العين بل تدور حولها الأحاديث ، فانها ، من غير شك ، الشخصية التي تستقطب كل الاحداث وهي التي تعطي الرواية بعدها الفلسفي واللاهوتي . فمن هو الرحيمي ؟ وما الابعاد التي أراد الروائي ان يضفيها عليه ؟

يقدم الروائي شخصية الرحيمي على انه اب ، ولكن صورة هذا الأب تختلف اختلافاً جسيماً عن صورة الأب التي رسمها محفوظ في رواية (بين القصرين) مثلا . وهذا مايدعونا الى التفكير والتساؤل عن ماهية هذا الأب . ان الرواية ، بما فيها من ملاحظات واشارات متناثرة هنا وهناك ، لتساعدنا على ان نستشف صورة هذا الأب . ولنبدأ بأسمه . انه السيد واسمه الرحيمي . ولايحتاج المرء الى كبير جهد ليدرك أن محفوظ قد اقتبس اسمه من اسماء الله الحسنى . وهذا مايحملنا على الاعتقاد بأنه اكثر من مجرد أب ، والى هذا فعلاقته بصابر هي علاقة رحمانية . والرحيمي هو الكائن القادر على كل شيء . تقول بسيمة لابنها « وسيحررك من ذل الحاجة الى أي مخلوق » . وهذه الصفة لايمكن ان تطلق على كائن عادي . ويمضي الروائي الى أبعد من ذلك حين يشير الى أن صابر صورة عن أبيه ، وان يكن صورة ضعيفة باهتة : « ولم تكذب امه حين قالت : انه صورة منه ، ولكنه كما يكون القمر على الورق صورة من القمر في كبد السماء(٢) » . وهذه الملاحظة تذكر على نحو حاسم بالآية المشهورة : « وخلقه على صورته ومثاله » . ومع ذلك فهذا الأب بعيد عنه كل البعد أما سبب ذلك فمرده الى الخطيئة ، ولابد أن نذكر ههنا زلة آدم والخطيئة الاصلية التي أخرجته من الفردوس . يقول البطل : « وعجيب ان يكون بعيداً هذا البعد كله من تحمل روحه وجسده بين جنبيك . وما أبعدك عنه الا شهوة عمياء انتزعتك من احضانه لتلدك في ماخور .(٣) » .

بهذه الاشارات والومضات المتناثرة في أول الرواية تتحدد اللمسات الأولى من صورة الرحيمي ، ثم تأتي المعلومات

(١) الطريق : ص ٦٩
(٣) الطريق : ص ٢٥

(٢) الطريق : ص ١٧

التي ينقلها المحامي الى صابر في السجن ، لتكمل خطوط الصورة وتعلن ، بما لا يدع مجالاً للشك، أننا أمام صورة للرب، الرب الموجود في كل مكان « أني أتجوّل بين قارة وأخرى كما يتجول اصبعك بين طرفي شاربك » والرب ـ الأب ، وفق المفهوم المسيحي للكلمة ، ذلك بأن للرحيمي ـ كما ينقل المحامي عن صديقه المحامي الضرير ـ أولاداً كثيرين : «يحتمل أن يكون له في كل قارة ابناء ، ولكنه لا يتحدث الا" عن الحب»(١) .

وتظهر ههنا أخيراً مقوّمة من أهم مقوّمات شخصية الرحيمي تلك هي مقدمة الحب فالرحيمي غني،ولا عمل له الا" الحب. يقول المحامي لصابر « كان ومازال مليونيراً لا عمل له الا" الحب » . وينقل عنه قوله : « لا تعدّ نفسك من الأحياء حتى تطوف بأربعةأركان المعمورة وتمارس فيها الحب»(٢) وهو الى ذلك لا يقيم في مكان بل هو في كل مكان .

لم يكن صابر اذاً يبحث عن أبيه بقدر ما كان يبحث عن الله ، وكلاهما واحدفي هذه الرواية . والسؤال الذي لا بدّ أن يثار هنا: لماذا أخفق في العثور عليه وانتهى به الأمر الى هذه النهاية المأسوية الفاجعة ؟ « في السجن وحدك . لا يزار من ليس له أهل . » ثم الى ذاك الاستسلام المخفق الذي أعلن فيه تحطمه وانسحاقه ؟

في سبيل الوصول الى جواب عن هذا السؤال يكفي في اعتقادنا أن نحلل شخصيتين من شخصيّات الرواية ليس في يدهما مفتاح الجواب وحسب بل أنهما ينيران موضوع الرواية كلها ،وهما المتسوّل الاعمى ،والهام؛ ونرى أن بين هاتين الشخصيتين تناظراً من نوع آخر .

قد يخيّل الى المرء أن حديث الروائي عن المتسوّل الأعمى لا يعدو أن يكون اطاراً واقعيا خارجيا يتيح للروائي أن ينقل جوّ الحارات والشوارع التي يدور فيها الحدث ، ولكنّ نظرة مستأنية تكشف أن محفوظ يرمي من ورائه الى أبعد من ذلك . فحركاته وأقواله ووضعه ومجمل حياته والتقاء البطل به كل ذلك محدود مدروس يحمل في طيّاته هدفاً معيناً ويلقي الضوء على الفكرة التي تشد أواصر الرواية . فسياق النص يكشف لنا أن هذا المتسوّل الأعمى كان في سالف أيامه مجرماً داعراً ثم تاب فراح يتجوّل في الشوارع مستعطياً وقد فقد بصره . وقد التقى به صابر أول وصوله الى القاهرة

(١) و (٢) الطريق : ص / ١٨٣ / ،

وتناهى اليه صوته في مديح الرسول غير مرة ، واصطدم به أخيراً وهو هارب من الفندق ميمماً البيت الذي تقيم فيه كريمة . الا ّ أنه في كل الاحوال ما كان يثير في نفسه الا ّ نوعاً من التقزز والاشمئزاز. وفي الواقع فماذا يمثل هذا المتسول الأعمى ؟ لا شك عندنا في أنه يمثل الايمان ، ولكنه الايمان « الاعمى الذي لا يستطيع أن ينقذ الانسان ولا يمكن أن يهديه الى الطريق ، لأنه ايمان لا يدفع الى العمل بل هو الايمان العاجز المشلول. وصابر بحاجة الى ايمان من نوع آخر أو قل أنه بحاجة الى المحبة ليقطع الطريق ويصل فيه الى غايته . وفي هذا يتجلى الدور الكبير الذي تلعبه الهام في مسيرة الرواية وفي معناها العميق . فلقد أحبّت الهام صابر وكان حبها من غير حدود لا تشوبه شائبة ولا يبغي كسباً أو نفعاً ، لذلك فقد ضحّت وصفحت وسمت ، وتجاوزت أخطاء الماضي ودنسه وبذلت كل ما تملك حتى لقد غدت المحبة متجسدّة ،ويكفي أن نتذكر مواقفها من صابر كي نتأكد من ذلك ،بينما لم يستطع صابر أن يحذو حذوها ويتعالى تعاليها . لذلك فقد هوى صابر وارتفعت هي . لم يصل الى أبيه أما هي فقد وصلت الى أبيها أو أن أباها وصل اليها. وليست هذه الحادثة بالحادثة العابرة في الرواية. فلاشك في أن هناك توازياً مقصوداً بين كل من الوالدين، فأبو الهام كان قد ترك أسرته منذ زمن بعيد ، فلم يشكل ذلك أزمة في حياتها ووجودها بل اعتمدت على نفسها وسعت الى ايجاد عمل لها الا ّ أن مأساتها التي تحدثت عنها الجرائد قد هزّت أباها من الأعماق فجاء من أسيوط لزيارتها وأصرّ على أخذها معه بعض الوقت تغييراً للجو والتماساً للصحة فارتفع صوت صابر وهو يقول :

– اذن استيقظ من جموده،أماأبي.(١)

شخصيّة الهام اذن هي التي تشير الى الطريق الصحيح في الوصول الى الأب ، أنه طريق المحبة ولا طريق سواه . بهذا الطريق وحده كان بامكان صابر أن يصل الى أبيه وأن يعيش مع الهام سعيداً ، وأن يبدأ حياته بداية سليمة مشرّقة . وبهذه النبرة الصوفيّة ترتفع رواية الطريق الى مستوى فكري لم تبلغه أية رواية عربية أخرى فيا أعتقد ، حتى لتصبح نشيداً للمحبة باعتبارها السبيل الأوحد لمعانقة الوجود وسيّد الوجود .

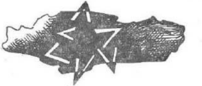
ومع ذلك كله فهذا لا يقلل من مأساة صابر ولا يخفف من آلامه الانسانية الحقيقية

(١) الطريق : ص/ ١٧٧ / .

ووحدته المضنيّة مع الشر ، فنحن أمام انسان ممزق بين الخير والشر ، وفي تغلب الشر في نفسه على الخير يكمن سقوطه وانسحاقه – سقوط الانسان الازلي مع بدء الخليقة – أتراه كان قادراً على أن يتحرر من وضعه البشري وينجو ، أم أن المأساة تعود الى الوجود الانساني نفسه كحال أبطال المآسي اليونانية ؟ ما أشدّ ما يذكرنا ذلك بقول الرسول بولس : « لماذا أفعل الشر الذي لا أريد ، ولا أفعل الخير الذي أريد ؟ » وفي حلكة الخطيئة والشر والجريمة واليأس تبدّى له الرحيمي . بينما كان هارباً ليتخلص من أداة الجريمة ، ذلك بأن الرحيمي لم يكن متخلياً عنه ، بدليل ظهوره له في هذه الآونة بالذات ، كأنه النعمة التي تنقذ وتخلّص واذا كان صابر لم يستطع أن يلحق بموعد الخلاص فلانه كان في تلك الآونة عينها قد أغلق أذنيه عن سماع كل نداء .

ذلك هو مجمل العالم الفكري الفني الذي تطرحه رواية الطريق ، وتلك هي أهم المشكلات الفلسفية واللاهوتية التي تعرضها مشخصة في أبطال وأحداث روائية ، ولعل أهم مايميزها الى جانب ذلك هو قدرة الروائي على بنيان أشخاص الرواية بنياناً هندسياً جديداً يثير الانتباه ويستدعي الاعجاب .

عنصر الموت
في الشخصية الصهيونية



كما تطرحه روايات يائيل دايان

هاني الراهب

ترجمة :
عبد الإله الملاح

« كتبت يائيل دايان بين عامي ١٩٥٩ - ١٩٦٧ أربع روايات تتناول الثلاث الأخيرة منها الشخصية الاسرائيلية عبر منظور واحد هو غلبة عنصر الموت فيها على عناصر الحياة . ونقدم هنا ترجمة لمعظم الفصل السابع من اطروحة بالانكليزية ، يعدها هاني الراهب لنيل شهادة الدكتوراه تحت عنوان « الشخصية الصهيونية في الرواية الانكليزية » ، ربما ، لأول مرة تعرض فيها ، على نحو أكاديمي ، رؤية يائيل دايان للشخصية الصهيونية في وعائها الأخير : الاسرائيلي » .

نشرت يائيل دايان ، في ما بين ١٩٦١ - ١٩٧٠، ثلاث روايات قدّمت فيها دراسة شاملة بعض الشيء عن الشخصية الاسرائيلية . ويمكن عزو الحقيقة وهي أن هذه الدراسة تبدأ بالاسرائيلي المعاصر ثم ترجع القهقرى الى اليهودي القديم ، لا العكس ، الى وعي المؤلفة المتزايد بالمجتمع الاسرائيلي وجذوره في التاريخ. فلقد اكتسبت يائيل دايان ، شأن أريل ، معرفتها بالعالم الذي يحيط بها باكتشافها ظاهرته الحديثة اولاً . وهي تستقصي في روايتها الثانية «طوبى للخائفين» (١٩٦١) شخصية «الصابرا» . وهو ما يدعو للانتباه ملاحظة بعض وجوه الشبه في القسمات الرئيسية بين بطل هذه الرواية «نيمرود» وآري بن كنعان في رواية « Exodus » و « حنه » في رواية « The source» . فالطابع العدواني المتميز واضح كما تتجلى الحاجة المستبدة للحصول على القوة وتحقيق النصر . ان ابطال الروايات الثلاث يحملون ذات المظهر الخارجي القاسي والشخصية المتصلبة ، كما انهم نشأوا مزارعين إما في « كيبوتز » وإما في « موشاف » . ولكن بالرغم من هذا الشبه الذي يجمع بينهم ، فان الحكم الاخلاقي الذي تطلقه يائيل دايان ليختلف اختلافاً كلياً عن أحكام ليون يوريس وميتشنر ، إن لم يكن حكمها مناقضاً لأحكامهما . ويصبح الانسان المنفصل عن جذوره « The snag » ، الذي لاحظه كوستلر من الخارج في لصوص الليل ، موضوعاً للبحث من الداخل في « طوبى للخائفين» منذ البداية حتى النهاية الحتمية .

انها تواجه المحور الذي تدور حوله رواية « طوبى للخائفين » في الصفحة الاولى. و « من هو الأقوى » هي اللعبة المفضلة عند أطفال بيت أور ، المستعمرة الصهيونية في الجليل التي لا تختلف سماتها عن سمات أية مستعمرة اخرى ، وهم يلعبونها في أماكن خفية مختلفة ، أما نتيجتها القصوى فهي الموت الروحي ، أو البدني ، أو كلاهما . ولعل هذه اللعبة ، وهي بمعنى ما تدريب لمواجهة ظروف خارقة سيواجهها جيل « الصابرا » في المستقبل ، تعادل في

أهميتها وخطورتها الحلم الصهيوني ذاته . ففي رواية « الخروج » يأسف والد آري لغياب الوضع العادي من حياة أبنائه ، ويأمل بأن يأتي يوم يستطيعون فيه العيش كمزارعين حقيقيين . أما رواية « طوبى للخائفين » فان التشديد لا ينصب على الظروف ، وإن كانت أهميتها واضحة ، بل على التربية : العملية المصطنعة المتعمدة لخلق جيل قوي . ذلك بأن المبدأ الذي يحتل الأولوية في تربية « الصابرا » هو مبدأ التحول ، وبالأخص التحول من يهودي الى اسرائيلي ، حسب المهمة التاريخية لكل جيل صهيوني . يكتب نيمرود ، بعد الاستيلاء على جبل الحرمون في مذكراته :

ايفري جفف المستنقعات وجدعون خاض الحروب وهو (يعني نفسه) تسلق جبل الحرمون (١) .

يفترض بكل جيل أداء المهمات التي يوكلها اليه سابقه ، ولإنجاز هذا الهدف تصبح تربية الصغار في أبكر وقت ممكن أمراً يحتل أهمية مطلقة لمواجهة متطلبات المستقبل .

إن فكرة التحول وإن وردت في الرواية باقتضاب ، مشدد عليها في تناقض حاد ، فمن جهة هناك « لامخ » الحاخام السابق المهاجر من روسيا ، الذي يقود نيمرود الى الكنيس ويقدم له دمية على شكل أرنب في عيد ميلاده التاسع . وهناك ، من جهة اخرى ، ايفري ، والد نيمرود ، ابن حاخام روماني يريد لابنه أن يكون النموذج الجديد لليهودي القوي ، بعد ما بدل اسمه فأصبح « موتل » . ان ايفري لا يستطيع فهم « لامخ » فيعتقد بانه الضال في المجتمع الصهيوني : لماذا تراه لم يبق حيث كان (في روسيا) طالما انه لا يقوى على التغير (٢) . انه يريد ان يبعد ابنه عن هذا « العجوز السخيف » لأنه لا يريد له « أن يكون على ما كنت عليه في قريتي » . ان لامخ يمثل لايفري كل ما يمقته الصهيوني ويريد نسيانه :

(١) Yaël Dayan : Envy The Frightened, LONDON 1961

(٢) المصدر السابق .

« انك لم تتبدل ، يا لامخ ، فالهجرة الى هنا لا تعني الكثير حقاً لديك . انك لا تهتم بالارض ، وبشرتك لم تلوحهـــا الشمس . انك يهودي خالص » .

لكن لامخ يحمل أفكاره الخاصة عن الهجرة الى فلسـطين والتبدل الأساسي . فيرد على ايفري :

كيف تجرؤ على هــــذه الأقوال ، يا ايفري ! كيف تجرؤ يا موتل ، يا ابن الحاخام بنحاس ! ما جدوى وجودك هنا؟ هل تعتقد بأني أقل منك حبــاً للأرض والشمس والحرية ؟ ان قلبي وعقلي مفعمان بحب هذا كله . ان تغيير المرء اسمــه لا يغير شخصيته فأنت لا تقل خوفاً عمـا كان عليه موتل بن بنحاس من الخوف[٣] .

انه لا يحمل ايماناً كبيراً باليهودي الجديد ففي حين انه يدرك المصاعب التي تنتظر قومه ، ينتابه الخوف من أن يؤدي الاستعداد لمواجهتها الى القضاء على الطابع الانساني في نيمرود . ويبـــدو وكأنه يتساءل : لأي هدف هذا التحول . فلا يجد جواباً مطمئناً عن سؤاله . ويموت لامخ ويطوي النسيان اليهودية المقيتة التي كان يمثلها .

ويستمر اطفال « بيت أورن » في لعبة « من الأقوى » ؟ حتى تستحيل تدريجياً الى العاب حربية . ان جدعون ، الملقب بالصخرة ، ليسخر من شعر نيمرود المعقوص ، ويسميه « المدلل » ، ويسأله ما إذا كان سيصاب بالاغماء اثناء تسلقه احد الجبال . أما ايفري وقد انتصر على لامخ ، وبخاصة بعد موت الأخير ، فيقدم لابنه « شبرية » ـ خنجر صغير ـ ويدفعه الى تنظيف مسدس ، ذات يوم سبت . ولعله من الضروري الاشارة ، هنا ، الى ان نيمرود يتمتع برقـــة الطفل العادي وبراءته ، مما يتمتع به كل طفـل ، فيستهويه لامخ كثيراً لما في جعبته من أساطير يرويها عن الله وموسى ودوسيا . ولكن نيمرود يظل متأرجحاً بين أثر كل من لامخ وايفري وجدعون ، حـــتى السنوات الأولى من مراهقته . غير ان

(١) المصدر السابق ،

اثر التربية الصابرا عليه يزداد ازدياداً مطرداً ، فاذا بلغ الخامسة عشر من عمره اصبح نوعاً آخر من الرجال . ويظل ايفري يلاحقه بالسؤال : « هل أنت خائف ؟ » ، وهو يعنف امه مريام ايضاً لانها تناديه « نيمي » ! فيقول لابنه : « انك اسرائيلي ، اما انا فقد كنت مجرد يهودي . » ويدرك الطفل الصغير انه مما يدعو للخجل ان يكون المرء خائفاً ، فينتابه شعور بالنقص حينما يتفوق عليه طفل آخر في استعراض الشجاعة. ويشرح له ايفري ماينبغي ان يكون الاسرائيلي عليه ، في فقرة طويلة كاشفة ، شبيهه في محتواها بآراء آري بن كنعان :

« لاتثق باحد . فليس ثمة اصدقاء حقيقيون ، فلا ينبغي عليك ان تتوقع شيئاً من الناس ... هذا هو صديقك الوحيد : القوة . انت رجل . ولست بحاجة للاصدقاء. حذار من العطف والرقة والحب . ذلك بان هذه العواطف تقود الى كارثة ، في معظم الاحوال ، فالناس اذ يخشونك يحترمونك ، والا تغلبوا عليك ، وستكون ، عندئذ ، تحت رحمتهم... اترى ، يابني ، اننا لانستطيع احتمال الضعفاء والجبناء ، فاذا كانوا عاجزين ، شأن لامخ العجوز السخيف ، فاننا ندعهم يموتون في سلام. ولكننا نحتاج صخوراً بين الفتيان »(١) .

تستمد فلسفة ايفري ، على ما يبدو عليه من صلابة وقوة ، نسغها من جذورها الضاربة في الاستعمار الصهيوني لفلسطين . فلقد خاض جيل ايفري ، جيل الرواد الأوائل ، حرباً مع الارض وهزموها ، كما شاهدنا ، كما حارب جيل جدعون في الحرب العالمية الثانية ، والجيلان يقومان الآن بتلقين جيل نيمرود تجاربهما :

« لقد اشبعا جيل نيمرود ، على مستوى قومي ، بروحها وقوتها . فليس ثمة ضرورة لاثبات صحة تجاربهما ، بأن تتعلم وتبلع السعادة ـ ان ما كنا نحتاجه هو ابناء أرض صالحون مستعدون ليس لتلبية الحاجات الانسانية ، بالمعنى

(١) المصدر السابق ، ص ٥٤ .

المستخدم في الحياة اليومية ، وانما اشد ازر جنود في حملة كبرى »(١) .

وبعد ما تمزقت جثة جدعون في الحرب ، ومع استمرار لعبة « من الأقوى ؟ » ، يحوز نيمرود على لقب « الصخرة » فيصبح زعيم الفتيان . ويتلاشى نيمرود الآخر ، نيمرود الرقيق البريء ، كما يتلاشى أثر لامخ عليه . فلقد تضاءلت مخاوفه وضمرت عواطفه ، فاصبحت الحياة لديه متجسدة بالجسد ، انه يسعى لإثبات قوته باستمرار ، كما هو مفتون بجسده ، فلما جرح اثناء غارة على قرية عربية ، أخذ يغسل عنه نزف دمه بسرور يشوبه شيء من الروعة ، فيقول محدثاً نفسه : « يا للغرابة ! ان الدم على ذراعي ليثير فيّ شعوراً باللذة »(٢) . وعندئذ يكتسب ابتسامة جديدة ، رهيبة وحزينة ، وتنم عن احساس بالاستعلاء الساخر . وهو يشعر بالاحباط لأنه لم يبلغ السن القانوني للخدمة العسكرية ، فلم يجند في حرب عام (١٩٤٨) . ذلك بانه يعتقد بان ارض المعركة هي الامتحان الحقيقي لانعدام الخوف ، وهو لذلك يتطلع الى الانضمام للجنش في حرب قادمة وهكذا يصبح العدو موضوعاً لا يملك مشاعر محددة حياله ، سوى انه هدف اقرب الى الواقع في الالعاب الحربية المجسمة من لعبة « من الأقوى ؟ » ويعتقد نيمرود بان السلام هدفه الحقيقي ، اما رحلته الى جبل الحرمون في سورية فدافعه اليها ، ببساطة ، حقيقة ان العدو يملك شيئاً جميلاً ارغب في لمسه ومداعبته »(٣) وهو يسخط في تل أبيب لحديث المثقفين عن السلام مع العرب ، فيعلق هازئاً : « كأننا نريد الحرب » ! وتتجاهل الكاتبة عادتها فتخاطبنا مباشرة :

كان ذلك كذباً . فلقد كان يرغب الحرب ، في تلك اللحظة اكثر من أي

---

(١) المصدر السابق ، ص ٥٥ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٢٨ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١١٠ .

وقت مضى ، ومرة اخرى ، كان نيمرود يتأرجح بين قطبين متناقضين كان يريد اما ان يقفز الى النار ليؤكد نفسه ، وإما ان يطوي جسده ويعود الى رحم ام نيمرود أو الى ذراعي ابلي »(١) .

ولكن نيمرود، في الحقيقة، يرى نفسه مسخراً من التاريخ ، فسجله الذي يتضمن من سبقوه الى احتلال الجبل ، بدءاً من الكنعانيين(٢) ، ينتهي باسمه ، «نيمرود من بيت اور ، ابن مريام وايفري(٣)، وهو يشعر بانه « في صلح مع الجبل والطبيعة ونفسي ، لأني انتصرت على هؤلاء جميعاً »(٤) .

ان الدافع الى الانتصار ، في اساسه حاجته لاثبات نفسه . انه يدمن مجرد الانتصار على الخوف الذي حقنه ابوه به، وتشبثت به نفسه ، فكلما اشبع منه حاجته ازداد الحاحاً في طلبه . فيسأل لامخ ايفري : « هل تعلم مم هو يخاف (أي نيمرود) ؟ » ليمضي قائلاً : « ان خوفه هو الذي يخلقه »(٥) ، ثمة ناحية اخرى يعتقد نيمرود بانه مطالب بتأكيد نفسه فيها ، هي علاقته بالارض ، لقد اصبحت الارض ، كما رأينا في الفصل السابق ، هوساً مستبداً ، ومنه انبثقت نزعة الوحدة مع الطبيعة في عقول الصهيونيين الاشكنازيم . اما بغدادي والصهيونيون السفراديم الاخرون فينزعون نزعة مختلفة . ذلك بانهم لما كانوا ينتمون إلى الأرض اصلاً فانهم يبتكرون علاقة سحرية بها Supernatural حولها. ونجد ذات الوضع في « طوبى للخائفين » ممثلاً في زاكي ، اليهودي اليمني ، كشخصية

(١) المصدر السابق ، ص ١٠٢ .

(٢) جدير بالاشارة ان الاسرائيليين احتلوا جبل الحرمون والمنطقة المحيطة به في عام ١٩٦٧ واقاموا فيها المستعمرات منذ ذلك التاريخ .

(٣) يائيل ديان « طوبى للخائفين » ص ١١٠

(٤) المصدر السابق ، ص ١١٦ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٣٦ .

نقيضة ففكرة « غزو » جبل الحرمون لاتخطر بباله ، بل يعتقد بأنها ضرب من الجنون ، فيسأل نيمرود: «ولأية غاية؟».

لم يكن بوسع نيمرود الاجابة عن هذا السؤال. فالوصول الى الجبل الأبيض يمثل ماضيه ومستقبله مجتمعين . كان هذا على درجة كبيرة من البساطة والوضوح، ومع ذلك فانه لم يكن بوسعه تبريره لنفسه قط (٣) .

ويمكننا إضافة جانب ثالث الى هذين الجانبين ، هو حساسية نيمرود التي ورثها عن طفولته ، والتي لم تمت تماماً ، وان اتسمت بالعقم والاضطراب . فثمة احيان يراوده فيهاشعور بأن الحياةتخطىء سبيلها ، فيجد الراحة في اللهو بالدمية الأرنب ، حيث يستيقظ فيه احساس مخنوق بالسلام يجعله يتوق للحظات يستعيد فيها هدوءه . لكن لهذه المناسبات مع ذلك ، أثراً هو من القوة ما يسمح باختلال توازنه واثارة خوفه الأعمى ، فيهرب عبر الجهد البدني ليؤكد قوته ثانية .

إن الكاتبة ذاتها تكشف لنا عن الأثر المطلق لتربية الصابرا على نيمرود ، إذ تقول : الصبار ثمرة صيفية كبيرة ، دافئة ، مشبعة بالعصير ، لكنها تضمر مع مرور الزمن، فتفقد عصارتها وحلاوتها وقشرتها الخارجية ذات الأشواك . أما عند نيمرود فقدانكفأت القشرة الخارجية الى الداخل ، لتخنق الحلاوة وتقتلها (٣).

ويزداد هذا وضوحاً من خلال علاقات نيمرود بأسرته والناس من حوله ، فنجده ، وهو في سن العاشرة ، يعلم مجموعة من فتيان تل أبيب لعبة « من الأقوى ؟ » ، ويحرض احدهم على عبور الشارع أمام سيارة مسرعة فتسحق تلك الصبي الذي فشل في اثبات قوته . إن افتقاره للتعاطف يتحكم في ردود افعاله ومواقفه من معارفه . فقد تعلم منذ المراحل الأولى من حياته الخجل من اظهار عواطفه،

(٢) المصدر السابق ، ص ١٠٦ .
(٣) المصدر السابق ، ص ١٠٣ .

ثم فقدها كلية فيما بعد . انه يبدأ بمخاطبة أبويه باسميهما الاول . ذلك بأنهما يمثلان عنـــده تحدياً ، على نحو ما ، السلطة الأبوية ، ولتأكيد ذاته يتمرد عليها ويعارض رغباتهما . أما ايفري فيشعر بالرضى ، لأنه أصبح الابن الذي تمناه ؛ لكن ميريام تشعر بالخوف وتصـــاب بالذهول . لكنهما يكتفيان بالتضاؤل في ظله، ويعتبران تفوقه عليهما مسألة بدهية . ويصبحان أدوات ، في اعتباره ، شأن أي شيء آخر . ولكن حساسيته القديمة المخنوقة تعود فتتحرك في أعماقه ثانية ، لكنها تتخذ شكلاً عنيفاً هذه المرة ، حينما تقترب ميريام من الموت . وما محاكماته العقلية الباردة الدقيقة ، التي تتجلى في كشفه عن الحقيقة لزوجته ابلي ، الا جانب واحد من نضاله في سبيل السيطرة على وضع صعب . أما الجانب الآخر فهو ادراكه بأنه لا يستطيع قهر الموت. ومن ثم تفشل محاولته اصطناع اللامبالاة في القضاء على اضطراب أعماقه ، هـــذا الاضطراب الذي لا يعيه الا قليلاً ، وينتهي الصراع بين حساسيته اللاواعية وذاته الواعية بالهرب . ان وصف الكاتبة هربه عن طريق تسلق جبل آخر في ذات الليلة التي يعلم بأن أمه ستفارق الحياة فيها ، هو أشد المشاهد روعة في الرواية الحديثة ، حيث تنتصب طفولته المبكرة في ذاكرته تتخللها موجات من الغضب والاسئلة المضطربة والتي لا تجد الاجابة لها.

وتجده ، في محاولة كبيرة أخيرة لقهر رؤاه المضطربة للموت ، يتعلق بصورة ابنه القادم .

ويستمر جسد ايفري في الحياة . انه يرزح تحت وطأة شعوره بالذنب لتربيته ابنه على هذا النحو ، ولكن الاثم شعور لا يفهمه نيمرود . انه آخر من يدرك التغيير الذي يعتمل في أعماق أبيه ، وان كان يشعر بالاضطراب للوحدة التي يعانيها العجوز . وعندما يعترف ايفري بأن حياته ومبادئه قامت على خطأ لن يكرره مع أحفاده ، يثور نيمرود ويبنتابه شعور بالمرارة .

أما علاقة نيمرود بابلي فمختلفة ولكن

دلالتها لا تقل أهمية عن علاقاته الأخرى. إنه طفل وحيوان في آن واحد حينا يمارس الحب معها ، شأن جيل الصابرا كما جاء وصفهم في الفصل السابق . انها ، مرة أخرى ، أداة لنسبة له ، كالجبل أو البحيرة ، فهو يمارس عشقه جسده ، عبر ممارسته الحب معها ، ولكن « الصدفة شاءت ان تكون ايلي موضع حبه »[1] . وهو يستغرق تفكيرها بأفكاره عن القوة وانعدام الخوف حتى تفقد القدرة على فهم مأزقه Predictment في لحظات الضعف.

ومع ذلك فاننا نجد نيمرود قد سبق أباه وجدعون في التمزق تحت تأثير التناقضات . لقد ذوى ابوه ، وانتحر جدعون ، وهو ينهار .

ولقد اختار ناقد ملحق « التايمز الأدبي » وصف انهيار نيمرود بالخلاص :

إن بطلنا الاسبارطي ليجد خلاصه ويبدأ في تعلم سبيله الى « البكاء والحب والغناء »[2] .

ولكن يبدو ان الناقد قد أخطأ تأويل الفصل الأخير من الرواية. فعندما يرى نيمرود ابنه الصغير يجري عبر تيارات الأردن الجارفة ، تطفو كل المخاوف . التي قمعها في اعماقه فتستولي عليه في تلك اللحظة ، فيندفع الى الماء ، على نحو غريزي محض، لانتشال ابنه منه . وعندما يأخذ خدعون الصغير بلعبه « من الأقوى ؟ » نجد نيمرود لا يقبل بذلك . ان نيمرود لا يقبل بذلك . ان نيمرود يعرف « يبكي ويحب ويغني »[3] في لحظة تصرف غريزي Impulsiveness . فتكتب الكاتبة بعد صفحتين ، في المقطع قبل نهاية الراية :

« كان وحيداً . ولم تكن وحدته شعور القوي والمتفوق . كانت وحدة الضعيف والعاجز . . . ولو انه كان الحي

---

(١) المصدر السابق ، ص ٤٤ .

(٢) «Calculated Lunracx», Times Litrary Supplement, Fel. 3, 1961, P. 99

(٣) بائيل دايان : طوبى للخائفين ص ١٥٨

بين الأموات ، ومات فجأة اليوم لكان محكوماً عليه بالموت بين الأحياء »[١] .

لعل الحكم الاخلاقي الذي تحمله الكاتبة أصبح واضحاً الآن . ولقد عبرت عنه بكلمة مقتطفة من التوراة : « تبارك ذاك الذي يعيش خائفاً » . انها ترى في افتقار الصابرا للانسانية معادلاً للموت الاخلاقي والروحي وسبباً يقود الى الموت الجسدي ، كما في حالة جدعون. ويبرز هذا الحكم بالتناقض الذي تقيمه الكاتبة بين نيمرود وايلي ، من جهة ، ويورام ورينا من جهة أخرى . ان هذين الزوجين يعيشان حياة هادئة وسعيدة ، ولا تخالج يورام اية أوهام عن القوة وانعدام الخوف . أما رينا ، التي نشأت في الكيبوتز فتحب الحياة الى جانب يورام وتجدها أشد انسانية من حياة الكيبوتز . واذا هربت ايلي من نيمرود لجأت الى بيتها ، وليس لأحد البيوت في الكيبوتز . ولعل هذا كله اشارة الى الحقيقة وهي ان الكاتبة لا تدين البشر وانما العقيدة Doctrine التي ينشأون عليها . فهي تجد في مثل هذه العقيدة تدميراً مهما كانت انجازاته . فالنصر العسكري في سيناء عام ١٩٦١ يبدو لها عقيماً ويفتقر للانسانية :

« لقد اجتاحوا (الجنود الاسرائيليون) قفار شبه سيناء ، حيث كان الألوف منهم مشتتين والغربان تطوف فوق الجثث »[٢] .

كان هذا نتيجة المناخ العدواني الذي يعيش فيه الصابرا ، لا نتيجة صراع بين الاعداء : « لو لم يكن الجو مشبعاً بالحرب ، لكان من الضروري اصطناعه »[٣] . ولهو مما يستدعي الملاحظة ، كيف يُقدم كل من الرجال الأقوياء » في « طوبى للخائفين » ايفري وجدعون ونيمرود بالوان البراءة في هذه

(١) يائيل دايان المصدر السابق ص ١٦٠

(٢) المصدر السابق ص ١٥٤ .

(٣) المصدر السابق ص ٥٥ .

البيئة ، بوصفهم ضحاياها . ان جدعون أشد الثلاثة قدرة على التعبير . فبعد ما بترت ذراعه واطرافه السفلى في الحرب العالمية ، يدرك مدى الخطر الكامن في تشديد مجتمعه على القسوة والقوة ، ويبدأ مناقشاته العقيمة مع نيمرود فنجده يخاطبه :

« ليس من اليسير عليك ان تتجاوز كل شيء وتقول أنك خلقت من جديد . انها عملية بطيئة جداً ونحن جميعاً أموات لأننا نستعجل فنبتلع قبل ان نتعلم المضغ ، وهكذا نختنق انفسنا .. لقد أرضعناك رملاً ، ونعجب الآن وقد انحدث ذراته كيف تتقيأ حجراً بدلاً من الكعك[٥] » .

ان رسالته الى نيمرود التي كتبها قبل انتحاره ، تشتمل في معظمها على هجوم قاس على مبدأ انعدام الخوف :

اعلم ان ما أعجبني هو الخير في نفسك ـ الخوف . لقد طرحت امامك مثالاً خاطئاً : لقد قتلتك لأني قتلت بذات الطريقة قبلك ... [١]

... ان الخوف يتطلب شجاعة ، ونحن لا نملك هذا النوع منها . وهكذا انتهي أنا هنا وأنت محكوم بالعيش على هذه الارض بهذه الشجاعة Fearlessness الصاخبة اللاانسانية حتى يوم موتك . وهكذا ستموت وتقتل كل من حولك وتدمر كل ما يحيط بك .

ان الكاتبة تنظر الى هذه الروح الاسبارطية لدى الصابرا نظرة عدم الارتياح ليس لأنها قوة مدمرة للذات فحسب ، بل بوصفها باعثاً على اراقة الدماء . فالنتيجة المنطقية التي نتوصل اليها من خلال رغبة نيمرود الجامحة في الانتصار ، هي أنه ربما وجد هو ، أو أبناؤه ، نهر النيل « هدفاً جميلاً أرغب في لمسه ومداعبته » . ولما كان الصابرا سيصطنعون الحرب اذا لم تكن قائمة ، فانهم بذلك يسلكون طريقاً خطرة . ولهو واضح أن الكاتبة تؤثر الأرنب على الخنجر ، بما يتضح في الواقعة حينما يستلقي نيمرود على المرج ، بعدما أدرك موته الروحي ، بينا يقبع الارنب

---

(٣) المصدر السابق ص ١٤٢ .

(١) المصدر السابق ص ١٤٩ .

في حجرة ابنه « محدقاً ، في السقف، بعين واحدة مهملا مكروهاً ، ولكنه أقوى » (٢) .

أن استقصاء يائيل دايان للشخصية الاسرائيلية ليمضي خطوة أوسع في روايتها الثالثة غبار Dust (١٩٦٣) التي تصور علاقة موت بين فتاة من الصابرا ومهاجر شاب . والرواية فحص لسيكولوجية الاثنين اللذين تبرزهما شخصية « ليفي » الغامضة الرمزية . « وليفي » رجل لا ينتمي لليهودية ،وقد جاء لاسرائيل بحثاً عن نوع جديد من الرجال، أما ياردينا الفتاة فتمثل في الظاهر ماتريد براتز والروائيون الآخرون منا معرفته عن الشخصية الصهيونية انها تتحدر من الجزء الخصب من اسرائيل ، الذي كان في الماضي يتألف من مستنقعات موبوءة بالملاريا ، لتتابع (يوردينا) مهمة الرواد في تحويل الصحراء الى حدائق وبساتين ببناء مدينة جديدة فيها . لكننا لانعلم الا القليل عن البيئة التي انحدرت منها ، الا ان الكاتبة تصفها بانها «انسانة لطيفة المعشر ، حيوية الطبع ، حسنة التكيف[1] » لكنها تدرك بطريقة ما ، انها كانت «تهرب الى عالم خيالي لتكمل الصورة وبذلك تتفادى خيبات الأمل[2]» انها تفهم ان رسالة شعبها تكمن في قهر الطبيعة والانتصار على الواقع وتحقيق الاحلام ، لا الاستغراق فيها. ومع ذلك فانها تكشف ، في مطلع الرواية ، عن السبب الحقيقي الذي دفعها للمساهمة في بناء المدينة الجديدة .

سيكون من قبيل الخداع الادعاء بأنني جئت رغبة مني في تحويل الصحراء الى جنة او لتحقيق احلام تعود الى الفي سنة . لقد جئت لأن هذا العمل يوفر لي مغامرة ، لاني لم اكن أملك شيئاً آخر ، ولأنه كان طريقاً قد تكون له نهاية ...

---

(٢) المصدر السابق ص ١٦٠

(١) يائيل دايان : غبار « Dust » لندن ١٩٦٣ ص ٣٦ .

(٢) المصدر السابق ص ٣٦.

كنت اعلم باني سأسلك الطريقة للعودة ذات يوم ، ولكني كنت آمل باني ربما حملت معي بعض صمت الليل أو صدق النهار [٣] » .

ان ياردينا تبحث عن واقع يتجاوز مايحمله الليل اليها من أوهام هدوء النفس والقناعة Moral satisfaction ان بحثها يمثل « امتحاناً لنفسي » ، امتحاناً هي على استعداد لمنحه كل مالديها ، ليس من قبيل الاحسان وانما لتثبت لنفسها وتقطع خطوات اخرى « باتجاه المركز [١] » ونجدها منذ البداية تواجه احد التحديين اللذين يؤديان بها الى الدمار في نهاية المطاف .

لقد سبقها « ليني » الشخصية المغرقة في الغموض ، الى الصحراء . « ليس بحق وراثة الاسلاف او بدافع من واجب ديني » كما يبرر الصهيونيون وجودهم ، وانما لأنه اصبح « ينتمي إلى حيث اختار الانتماء [٢] » . اما ياردينا فلاتشعر بالانتماء للمكان بذات اليسر ، ومامحاولتها تأكيد الانتماء الا نفي له ، على نحو ما ، فنجدها معذبة تحت وطأة وعيها الذي حل بها ككشف في باكر الطفولة .

« لم اكن أعلم حتى تلك اللحظة باننا لانملك هذه المدن والتلال والبحيرات والشواطىء ، وانما وعدنا بها ثم اقتطعت لنا ، وانا كنا نحلم بها ولكننا لم نمتلكها قط ، حينما اعلن قيام الدولة . ولكني كنت بالـ Hora في تلك الليلة [٣] » .

ومع ذلك فقد نشأت ياردينا ، كما نشأ آري بن كنعان ، على الاعتقاد بأن « هذه ارضي [٤] » . انها تريد تأكيد حقها في الوجود على الارض بتعمير الصحراء . لكن ليني لن يتيح لها الراحة . انه لايرد هجومها ، بل يوجد هناك ببساطة .

---

(٣) المصدر السابق ص ١٥ .

(١) المصدر السابق ص ٣٧

(٢) المصدر السابق ص ١٠٩

«٣» المصدر السابق ص ٥٨

«٤» عنوان الكتاب الثاني من رواية ليون يوريس « الخروج »

وهو لايمانع في وجودها ، بل انه في الواقع يبادلها الحديث ثم يقع في هواها ، لانها تمثل ، عنده اسرائيل كما يتصورها عقله . انه يحيا حياة الذئب الوحيد ، فيقضي اياماً في جمع احجار جميلة ويطلق عليها الاسماء ، ويعيش بالقرب من خيام البدو ، ويصبح « جزء من المشهد[٥] » . اما اجاباته عن اسئلة عمال البناء فتمثل ألغازاً لايفهمونها ، لان ليس ثمة مجالا للعبث في تفكيرهم . اما تاريخ حياته فبسيط : انه ينحصر في انه كان ضحية الخيانة ؛ وليس ثمة تاريخ يحمل أهمية تفوق أهمية هذا التاريخ ، بالنسبة لياردينا انها شأن جوزيف في رواية « لصوص الليل » تنتمي الى قوم كانوا ضحية الخيانة دائماً ، لذلك فانها تشعر بالامتعاض للحقيقة وهي ان ليني قد تلاءم مع الحياة ، بل وسيطر عليها في الواقع ، بينما لم تبلغ هي هذه الدرجة بعد انها تحسده لامتلاكه حجارته الجميلة وتلاؤمه مع الصحراء . وهو يقول لها بان البنائين سيتمكنون من التغلب على الطبيعة (انهم لن يتقبلوا الطبيعة ، بل وسيسيطرون عليها[١]) وسيضطر للرحيل عنها . لكن هذه ثقة مغرية :

« اننا نسيطر على الطبيعة في الخارج وهكذا نخدع انفسنا بالاعتقاد باننا نستطيع السيطرة على الطبيعة الانسانية . . ومع ذلك فان الخدع تتجمع ، وكلهم محتاجونها[٢] . . »

تنتقل الرواية من البداية الى النهاية ، على مستويين ، فعلى المستوى الواقعي ، هناك موقع المدينة وعمال البناء وياردينا المدرسة والمهاجرون . وهناك ، على المستوى النفسي ، عواطف ياردينا واوهامها ونضالها واضطراباتها العميقة ، اما ياثيل دايان فتملك نثراً يناسب كلا المستويين ، اذ ينتقل اسلوبها من الوصف الواقعي للوقائع Facts والاوضاع Situations الى تحليل انطباعي لدوافع

«٥» ياثيل دايان : « غبار » ص ١٣

«١» المصدر السابق ص ٢٤

«٢» المصدر السابق ص ٢٤

باردينا الواعية واللاواعية . ويبدو لنا تعليق المعلق في ملحق التايمز الادبي بانه « غالباً مايغلب على اسلوبها طابع الافتعال » (١) ، مجحفاً ، حينما نأخذ في اعتبارنا محاولة الكاتبة التعبير عن ضمير باردينا المبوح ، ذلك بان باردينا مزيج غريب من الحياة والموت ، كما تكشف لنا نهاية الرواية التي تصف بدرجة غير قليلة من النجاح ، حوبها الى نهايتها . ان قدومها للمشاركة في بناء المدينة الجديدة ، وخلق أرض خصبة من رمال متقلبة وايمانها بحاضر قومها ومستقبلهم ، أمور لاتهتز ، الا قليلاً ، بهدفها الغامض « بالحصول على بعض صمت الليل وصدق النهار » ، ان هدفها لينذر بالشؤم ، اذا أخذنا في اعتبارنا انتماءها للصابر اوكونها عضواً في جمعية جديدة للرواد ، اذ ان التحدي الذي يطرحه ليفي ، اي ان كل هذا ينطوي على العبث والدمار ، ليعمق حس الحياة لديها وتصميمها على العطاء .

ان تورتهـا ، باعتبارها ، لؤثر في لغتها واستعاراتها ، وبخاصة حينما يتحقق امتحان نفسها الذي يتجسد في حبها لدافيد .

يمثل دافيد ، المهاجر اليهودي ، معنى وامتحاناً . ان حياته في ظـل الحكم النازي قصة مألوفة : مات أهله في الأفران ، فتركوه وحيداً يعيش حياة سائبة . وعندما تسأله باردينا عن سبب اختياره المجيء الى المدينة الجديدة ، فانه يجيبها ببساطة : « لانه لاتوجد مقبرة وورود هنا » (٢) ، ان عينيه خاويتان من التعبير : « عميقتان سوداوان وميتتان (٣) ، لاتلمح فيها اثراً للفرح او الحزن ، وبـدتا « معدنيتان » اما أحاديثه فمقتضبة جافة ، فنقرأه يقول لباردينا : « اني لا احب الاطفال ... ونحن لم نتعرف الى بعضنا البعض بعد » (٤) . انه يرى في ليني انساناً حقيقياً وهذا أمر نادر . وسرعان مايجتذب اهتمام باردينا ، ولكنه يحذرها من ان

«١» ملحق التايمز الادبي ١٥ شباط ١٩٦٧ ص ١٠٥ . لندن

«٢» يائيل دايان غبار ص ٢٩

«٣» المصدر السابق ص ٢٨

«٤» المصدر السابق ص ٣١

الموت مفتاح عالمه الخاص ، أما هي فتصفه بانه « ضميري ، ماضي المجهول ، امتحاني ، إلهي » [٤] ولعله لم يكن بوسع باتيل دايان ان تتجاوز هذا الحد من دقة وصف موقع دافيد عند ياردينا .

ان ياردينا ، كيهودية ، لتشعر بمسؤوليتها عنه ، بل وان شعورها بهذه المسؤولية ليزداد باعتبارها صهيونية ، لان الصهيونية تعني تحرير اليهود من شتاتهم بايجاد وطن لهم .

ولكنها لما كانت تنتمي الى جيل الصابرا (الذي نشأ في فلسطين) ولم تشهد الحكم النازي ، ولم تعرف تاريخ قومها الا عبر قراءاتها ، فانها ترى في دافيد « ماضيها المجهول » ، ولما كانت مستعدة للعطاء بلا حدود لتكسب « الهدوء والصدق » فانها تقبل موت دافيد الروحي كتحد او امتحان لنفسها ، فيهيمن على حياتها كإله . ثم تعزم على ان « تعود بـه الى ارض الأشياء الحية »[١] .

وتخرج علينا ياردينا من نوع مختلف ، وهي مع دافيد ، وتبدأ ، بوصفها الراوية ، في اضفاء صفات خارقة على ماتحيط بها من أشياء ، مضفية بذلك توتراتها الحادة عليها حتى لانعود نرى في الشجرة جماداً وانما كائناً « عجوزاً حكيماً قوياً كالأرض السوداء والروائح النفاذة » [٢] . ويمكن عزو أحاسيسها العميقة perceptive حيال الطبيعة الى شعور شائع بين الصهيونيين الاشكنازيم حيال الارض ، كما أوضحنا في مجال آخر ، غير ان استخدام باتيل دايان هذا الشعور أساساً للرواية يضفي بعداً رمزياً على الحياة وتأكيداً لها ، ان ياردينا ، اذ تحاول العودة بدافيد الى « أرض الاشياء الحية » تتجه الى الاشجار والأرض السوداء ، بامل ذوبان هذه المشاعر تحت تأثير الطبيعة وحبها .

ان حقيقة كون ياردينا تمنح دافيد الحياة وتتلقى الموت منه لتتضح مباشرة

«١» المصدر السابق ص ٤٣
«٣» المصدر السابق ص ٤٨
«٢» المصدر السابق ص ٤٦

بعد ممارستها الجنس في بستان منزلها في المستعمرة ، ذلك ان اشباح افراد أسرته القتلى تزحف تحت يديها وهي تلمس جسده :

«اننا لم نكن وحيدين ، ولما لمست شعره بـــدا لي وكأنه شعر رفقا (اخته المتوفاة) ولما استراحت يدي على كتفه النحيل كانت تلمس كتف افرام (اخوه المتوفى) ..

... كان جسدانا يتفاعلان ، يتجاوبان وينضحان بالحياة ، وهناك هناك كورس الأموات يحسدنا ويعنفنا ويغير مجيئه بنا ، ولكنه غير قادر على ان يدعنا لوحدتنا »[1] .

يستجيب دافيد ، انه يداعب وجهها وتترقرق الدموع في عينيه ، لكنهـــا تصبح ، في احلامه ، فرداً من اسرته . ومع ذلك فان هذا الوضع ينطوي على مفارقة . اذ انه في الوقت الذي تجد فيه باردينا سعادة بان يتصورها في احلامه ، فانه يهلع لانه لايرغب في انضمامهــا الى كورس الاموات . واذا عادت الى الصحراء فلأنها كانت « تريد ان تساء معاملتها لتستطيع الرد[2] » ، وتأخذ ، عندئذ ، بالارتياب بقيمة المدينة ومعناها: « هل سيكون سكانها أفضل حالا »[3] لقد اختل توازنها النفسي بين الحقيقة والوهم ، فقد استولى على عقلها كابوس عائلة دافيد ، التي لاتملك باردينا سبيلا الى الامساك بها . ان عائلة دافيد ترمز الى الموت ، وهي تزداد اقتراباً منها . وينصحها ليني عندئذ بأن تهجر دافيد :

« ما ان تتعرفي اليه ـــ وقد اتيحت لك معرفته فعلا ـــ حتى يحل بك الدمار[4] » وترفض باردينا . انها لاتقبل الاعتراف بانها « نتيجة سوء فهم مريع[5] » ، على ان تكون سعيدة وطرفاً في علاقة حب . ويقول لها ليني ان سبب حبها لدافيد

---

(١) المصدر السابق ص ٥٤

(٢) المصدر السابق ص ٦٥

« ٣ » المصدر السابق ص ٦٦

« ٤ » المصدر السابق ص ٧٥

« ٥ » المصدر السابق ص ٧٨

يعود، جزئياً، للعادة ولنزعة مازوكيه. فهو مدروس وموضوعي Emotionless على الصعيد الواعي، وهو، على الصعيد اللاواعي، طريق الى الموت. ونجدها غير قادرة على ابداء أي شكل من الاستجابة حيال محاولة ليني اغتصابها، وهي تقابل معاملة دافيد بمثل معاملتها للصحراء، اي انه موضوع تتوقع منه ان يبدل طبيعتها. فهي تريد سقيه كما تسقى الصحراء، ان تزرع فيه الاعشاب والاشجار، اذا جاز التعبير، وبالمقابل تجد محاولات ليني لاغتصابها قد جردتها من مظاهرهـا، فتحاول الهزء به والتقليل من قدر اثره عليها، فتسأل بلهجة تنم عن الاستنكار: «من هو ليني، على اية حـال؟»[1» انها ترفض الاعتراف بالاضطرابات العميقة التي يوقظها ليني والاشباح فيها، وتطمئن نفسها بانها ستستعيد توازنها العادي بينما تمضي الى حد انكار العلاقة بينها هي، من جهة، والاشباح والتاريخ اليهودي الذي ترمز اليه (الاشباح) من جهة اخرى:

«انني لم اختلق الاشباح، كما انها ليست من نتاج مخيلتي المريضة؛ فلقد كنت في حالة عقلية سليمة حينما ظهرت، فكنت اعي نفسي والظروف الحقيقية المحيطة. ولا كانت رمز وعيي اليهودي[2]».

ومع ذلك فقد كانت الاشباح، في حقيقة الامر، رموز وعيها اليهودي، رموز «ماضيها المجهول» والذي كان رد الفعل حياله، الصهيونية، قد صاغ بإدراكها ابنة الارض السوداء والمدينة الجديدة. وبالمقابل فان دافيد والصحراء والاشباح يستنفدون طاقة الحب والخير لديهـا المحدودة بطبيعتها، ويسربون التراب الى اعماقها، هذا التراب الذي تحاوب. انه تبادل أقدار يدعو للسخرية المريرة، نظراً لأن دافيد والصحراء يحوزان على ما تحب هي، وهو أدعى الى السخرية المريرة لان الصراع الرئيسي يدور حول نجاد. ان دافيد يؤكد صحة تحليـل ليني لشخصيتها ويطلب اليها ان تمضي اليه في

«١» المصدر السابق ص ٧٨

«٢» المصدر السابق ص ٧٩

خيمته ، والا كان مصيرهـــا الانهيار . لقد ازداد دافيد اقتراباً من الوضع العادي، وإن كان مازال غير قادر على الشعور بمشاعر الانسان ، وهو يشعر بالامتنان ليار دينا. حقاً ان هذه الانسانية المخنوقة لتتحرك في اعماقه ، ولكن على نحو عنيف كتدفق المياه ، الذي نجح البناؤون في الحصول عليه من الصحراء اخيراً . ولكنها تنظر الى محاولته ممارسة الحب معها على انها محاولة اغتصاب، ويصبح بوسعها الاستجابة لحبه ، منذ تلك اللحظة ، لسبب وحيد هو « أغلقت عيـــني لاتخيل ليني يمارس الحب معي »[1]. ان وصفها صورة ليني فوق جسدها ، في مخيلتها ، لتثير الرهبة من حيث تأثيرها الحسي . وهنا يصبح دافيــــد موضوعاً محبوباً (abeloved object) .

ان ليني لايمثل ليار دينا تحدياً مدمراً ، سواء كان هو رمزاً او اثراً . بل انه في الحقيقة ليتمسك بالجانب الافضل منها ، اي قدرتها على الحب والعطاء . ذلك انه يحفظ الحياة فيها بنصحه اياها بالابتعاد عن دافيد والحلول محله في خيالاتها الجنسية .

لكن هذا ، في حد ذاته ، يوقظ عنصر الموت فيها وينشطه . ان دافيد هو نقيض شخصية ليني . وكلاهما يمثلان ليار دينا ، بما تتألف هي من موت وحياة. انها تحب دافيد لانه يهودي ويمثل الموت . لكنها تريده « في ارض الاشياء الحية » ، ومع ذلك فهي لا تستطيع الاستجابة لحاجاته، التي تخافها بصورة لا واعية ، لانها تقودها الى الموت . فعندما تسأله ذات مرة بأن يمنحها طفلاً من صلبه ، يجيبها بان «اطفالنا سيصابون بـ كوابيس »[2] . ولكنه يعود فيعبر عن ذات الامنية ، فيما بعــــد ، لترفض هي تلبية امنيته هذه المرة : « ان اطفالنا سيصابون بكوابيس »[3] . وهي تنفر من ليني لانه يمثل تحدياً ، ومع ذلك فانها بحاجة الى حضوره . ذلك بانــــه يستطيع احتمال ما لا تقدر عليه هي ،

(١) المصدر السابق ص ٨٢

(٢) المصدر السابق ص ١٢٩

(٣) المصدر السابق ص ١٤٨

أي الشعور بعبث الحياة ، اضافة الى انه ينتمي للحياة . ان طريقتها في البحث عن معنى ورسالة لتذكرنا بدانيال ديروندا ، في دعوته الى الاخذ بالعاطفة وقبول الحياة بوصفها كذلك وانشاء علاقات انسانية حميمة لا تشوبها مثل عليا مصطنعة . ان كليهما يرقص فرحاً لاكتشاف الماء في الصحراء ؛ بينما لا يبالي دافيد بالاكتشاف . لكن ليني يبتهج للاكتشاف ابتهاجاً عادياً ، لكنه يعود الى فوهة البركان ، حيث يعيش ، ويتحادث والشيطان . لقد حققت ياردينا ما كانت تهدف اليه ، لذلك فهي ترقص وتريد ان يرقص الآخرين ، بينما تفضح مبالغتها بالتعبير عن الفرح عن حاجة يائسة للعيش في واقع مشاعرها . ان دافيد سعيد ، ولكن سعادته سلبية .

ان المؤلفة تبرز قضية شخصيتها التي تدور حولها الاحداث ، كما في روايتها « طوبى للخائفين » ، عن طريق المباينة Contrast . فهنا يقف ليني وريتا ، وهي عاهرة نبيلة تلحق به الى اسرائيل ، مقابل دافيد وياردينا . انهما ، ليني وريتا ، يمارسان الحب في المركز ، في الصحراء ، حيث يغدو ليني فاوست ومفيستو معــاً وفي آن واحد ، بينما يمارس دافيد وياردينا الحب على أرض سوداء وفي المدينة الجديدة ، وبشلان « أرض الأشياء الحية » . وريتا تحمل ، بينما لا تحمل ياردينا . وريتا تهب طفلها وتسمى عاهرة ، في حين ان لياردينا علاقات حب عديدة ، ومنها علاقة جسدية محضة في تل أبيب ، وبالرغم من ذلك فهي تعتبر فتاة عفيفة . ثم تقدم لنا شخصية رامي ، قائد فرقة عسكرية وعشيق ياردينا اثناء ادائها الخدمة العسكرية ، لتلقي مزيداً من الضوء على شخصية كل من دافيد وياردينا . فلقد بلغ في محادثته مع دافيد طريقاً مسدوداً . فعندما يقول بأن واجبه يفرض عليه قتل العرب ، يغادره دافيد ويترك البيت . اما ياردينا فتعترف لرامي بحبها لدافيد ، وتكشف له عن انها تعرف جميع الطرق والدروب الى غزة ، لكنها تريد معرفة الجانب الآخر كذلك . وهذا ما يثير

اعجاب رامي ، ثم يذكرها بحياتها الماضية .

كنا نفتح ونزيل الحواجز فندخل الغرف على رؤوس اصابع اقدامنا، فاذا اعجبنا بما فيها دخلناها وشربنا الخمر فيها . كنا نقفز بين الابواب اذا وجدنا ما كان يثير نفورنا . اما انت فقد دخلت غرفة مختلفة ليس فيها باب للنجاة[١] .

وهناك ايضاً مهندس المدينة الجديدة، وهو يعني مارامي آخر ، الذي يحذرها من لعبة « انقاذ الارواح . لانها لعبة قاتلة منحطة [٣] » .

تعرض المؤلفـــة تحرك باردينا باتجاه الموت من خلال علاقتهـــا بأسرة دافيد الى حد بعيد . فلقد اخبرها دافيد بأن كلمة السر التي تفتح الباب الى عالمه هي « الموت » . انه يسيطر على حياتها وضميرها ، ولكن ماان تؤدي سلبيته الى اختلال توازنها العقلي حتى تتجـــلى اسرته امامها . ان أهله يجلسون في اركان غرفتها او بجانبها على فراشها ، بل انهم يلمسونها ايضاً . ولكن ثمة تبدل طارىء يقع حينما تحل اسرتها محل اسرة دافيد في مشاهد موت متلاحقة . وهكذا تتبادل اشباح كلا الاسرتين الظهور ، وتزداد هيمنتها عليها فتحيطها بجو الموت ، حتى لاتستطيع ان تتبين الخطر الذي ينطوي عليه تناولها عدداً كبيراً من الحبوب المنومة . اما في اللحظات التي تستعيد فيها توازنها ، فانها تتساءل « ماهو ضميري ؟ » فتذكرت هنا ما كان يفكر به لينين»[٣] ويجيب الاسرتان عن هـــذا السؤال ، فاحداهما مندثرة والاخرى حية ، وكلتاهما تنتصبان في هلوسات الموت . وعندما يغادر ليفي المدينة لأنها اصغر من ان تستوعبه ، تصبح وحيدة في مواجهة حقيقة الموت . فكل الآخرين يبدون اقزاماً بالنسبة لها ولدافيد، اصبح قديسي وشهيدي رجلا . كما كنت احب له ان يكون . . شعرت بالغثيان . لقد خدعت[٤]

(١) المصدر السابق ص ١٤٠
(٣) المصدر السابق ص ١٥١

(٢) المصدر السابق ص ١٠٧
(٤) المصدر السابق ص

ويبدو انتحارها (بعدئذ) نتيجة متوقعة :

كان خميري ينتظر انتشاله ، والى جانبه كانت تقف جوقة الأموات الأحياء . كنت أعرف الطريق ، وربما كنت استطيع ان اقودها الى مكان للراحة ، كجبل الزيتون ، مثلاً ، او القدس او قريتي [1] .

ان المفارقة ، هنا ، هي ان طريق الموت الذي تصرف يؤدي الى جبل الزيتون او القدس او قريتها . وعندما يكتشف دافيد موتها ، يجلس الى جانب جسدها طوال الليل ، غير قادر على البكاء او الصلاة او مشاجرة الله .

«١» المصدر السابق ص ١٥٢ .

بين علم الجمال والنقد الأدبي

عدنان بن ذريل

لا تزال الدراسات الجمالية الأدبية والنقدية على قلتها اليوم، يستأثر بها الباحثون الجامعيون الذين يتوفر نفر منهم لأبحاثها المتأنية، الأمينة، وبالتالي، لا تزال الهوة واسعة اليوم، في واقعنا الأدبي والنقدي، بين علم الجمال والنقد الأدبي، اذا قاربت هذه الدراسات بينهما، في مجال البحث العلمي الأدبي والنقدي، رجع الارتجال، والابتذال، والبهرج في المنجزات الفعلية التي للنقد الصحفي الى فرض التباعد بينهما ..

وعلى الرغم من كل تباعد، ثمة تكامل حميمي، وأصيل بين المطلبين العلميين، الفنيين والأدبيين، المطلب الجمالي والمطلب النقدي. وبالتالي (علاقات) متبادلة، وصلات وثقى، لا يمكن للانسان المنصف انكارها قط، تحتم على النقاد المرة تلو المرة اعادة النظر في مواقفهم الأدبية، وأحكامهم النقدية على السواء ..

ان الصلات الفكرية، والوجدانية، والأسلوبية القائمة فعلاً بين المفاهيم الجمالية،

ومنجزاتها في الأدب ، والنقد الأدبي ، هي صلات « المعايشة » الصادقة للعمل الأدبي ، بغية دراسته دارسة" موضوعية" ، علمية" ، أدبية" ، وبالتالي تنوير القارىء ، والمؤلف نفسه ، التنوير" الأمين" عن مقومات هذا العمل الأدبي ، وعناصره ، كما تحققت ، أو كما يمكن أن تتحقق ، فيكون الحكم النقدي عليها ، أولها ، حكماً موضوعياً ومبرراً .

فما هو الجمال ؟ . . وأين نجده ؟ . .

و كيف ندرسه ؟ . .

وما هي صلة (النقد الأدبي) بالجمال ، أو بدراسته ؟ . .

سنجيب على هذه الأسئلة بأن نعطي فكرة دقيقة ، ومبسطة عن الجمال الطبيعي ، والجمال الفني ؛ ثم عن تمثلها في الأرث العالمي الفكري والفني ؛ ثم عن تجربة « النقد الأدبي » عند العرب المحدثين في هذا المضمار . .

١ — الجمال ، تعريفه ودراسته

في اللغة « الجمال » هو الحُسْن في الخَلْق ، وفي الخُلُق ؛ اذ الجَمِيل هو الشحم الذائب ؛ والانسان اذا سمن حسنت حاله ، وظهر جماله . . يقال جمل الشحم أذابه ، وجمل الشيء جمعه ، ويقال أجمل الشيء جمعه عن تفرقة ، وأجمل في الكلام ضد فصل القول فيه . .

المدلولات هنا مادية في معظمها ؛ وتقصد التركيبة المتناسقة من متفرق ؛ ولكن يطلق « الجميل » أيضاً بدلالة معنوية على الاحسان ، والمعروف ، والاستعمال يوحي بالتركيبة المتناسقة التي في فعل الخير ، وأثره . .

يقال تجمَّل الانسان الفقير ، أي أكل الشحم ، كما يقال تجمَّل ، أي صابر ، ولم يظهر المسكنة ، والذل ؛ هنا دلالة النقيض تغلب على الاستعمال . ويقال جملة الشيء جماعه ، كما يقال الجملة للمجموع ، أو للهيئة الاجتماعية ؛ والجملة هي الكلام نفسه عند بعض النحاة ، أي المدلولات المفيدة ، وليس فقط مجرد أسناد مفيد ، كقولنا جاء زيد . .

والجَمَل زوج الناقة ، وهو حيوان ضخم عظيم الجسد ، سهل الانقياد ؛ والجَمَّل أيضاً النخل الباسق ، أو السمكة الضخمة الطويلة ؛ والجُمَّل أيضاً حبال غليظة ، أو حبل السفينة الغليظ ، الضخامة هنا مداول جامع ، ولكن بعض اللغويين ردَّ تسمية زوج الناقة بالجمل ، لحسنه ، وزينته ، وجماله (١) . .

(١) عن محيط المحيط لبطرس البستاني ، والذي يعتمد على المحيط للفيروز ابادي ، ويضيف عليه المستحدث من الألفاظ ، والمصطلحات ؛ ج ١ ؛ ص ٢٧٨ — ٢٩١ .

أ — الجمال الطبيعي والجمال الفني :

وفي المصطلح الجمالي ، والنقدي ، «الجمال» هو التناسق ، والاتساق ، والانسجام ؛ وفي العادة ، يعتبر معطىً طبيعياً ، أو معطىً فنياً ، بمعنى أننا نجد الجمال حولنا في الأشياء الطبيعية ، الزهرة ، والشجرة ، والطائر ، والبستان ، والمنظر ، أو في الأعمال من شعر وقصص ، وملاحم ، وموسيقى ، ونحت ، ورسم وغيرها . .

ولذلك يقسم الدارسون الجماليون ، الجمال ، الى نوعين كبيرين ، الجمال الطبيعي ، والجمال الفني . . الأول نجده في الطبيعة ، والتي هي نفسها معطىً جميل جبار ، والآخر توفره الآثار الفنية المختلفة ، الشعر ، الموسيقى ، الرسم وهكذا . .

ان « الطبيعة » في نظر الجماليين مجال خام ، مجال يقدم عناصر للجمال متفرقة ، كالألوان ، والصور ، والاشكال ، هي غالباً حيادية عن الجمال ، أو أيضاً لاجمالية ، كما في ضخامة المناظر ، أو الشذوذ الظاهر فيها ، أو النتوءات غير المنسقة فيها ؛ في حين أن « الفن » يقدم صيغاً مصنوعة ، وبالتالي تراكيب ، وأساليب عليا . .

يضاف إلى ذلك أن « الطبيعة » نفسها تدرك من خلال الفن ، بمعنى أنها هي نفسها تجربة حسية ، انفعالية ؛ في حين أن الفن بارتفاعه الى النموذج يوسع مدى الجمال وعناصره ، ويفسح المجال لدراسة حياة هذه العناصر ، والقيم المترتبة عليها . .

وقد يتطابق « الجمال الطبيعي » مع « الجمال الفني » في بعض الحقب ، أو بعض المذاهب ؛ أو على العكس قد يكون أحدهما في نظر بعض الحقب ، والمذاهب خيراً من الآخر ، وموضع الايثار عليه . .

فمثلاً كان « أرسططاليس » يعرّف الفن بأنه محاكاة للطبيعة ، أي تقليد لها ، ومع ذلك كان يتطلب شيئاً من التحسين في هذه المحاكاة ، في حين « كانط » يرى أن الجمال الطبيعي شيء جميل ، بينما الجمال الفني تمثيل جميل لشيء ما . .

وكذلك « تين » كان يرى أن القبح جميل ، ولكن الجمال جميل أكثر منه ، بينما « ديلاكروا » يرى أن الطبيعة معجم وليست كتاباً ، هي مواد ، وليست بناء .

يضاف إلى ذلك أن « الصنعة الفنية » تتدخل في الجمال الجمالي ، فتصبح أنواع من القبح جميلة في تجربتها ، أو انجازها ، أو تقدمها ، كما تصبح عناصر من المؤثرات المباشرة ، وغير المباشرة ، أو اللاجمالية

على حد تعبير شارل لالو ، موضع بحث ، وتقدير ، بحيث تقسر الانسان قسراً على دراستها ، ودراسة القبح نفسه . .

كل هذه الاعتبارات رجّحت دراسة الجمال الفني «١» على الجمال الطبيعي ، لأن مجال « الجمال الفني » أرحب من مجال الجمال الطبيعي ، وأكثر توفيراً للقيمة الجمالية ، وبالتالي أكثر اظهاراً لعمليات الانفعال ، والابداع ، والحكم الجمالية.

ب ـ مفاهيم الجمال عند اليونان

الجمال عند « أفلاطون » ٤٢٧ ـ ٣٤٨ ق.م . مثال متعال ، والطريق اليه هو الحب .

أنه جمال أول ، وهو فوق الأشياء الجميلة ، التي تستمد منه جمالها ، ان حضوره في الأشياء الجميلة يكسبها جمالها . .

وهذه الفكرة في تعالي الجمال ، وحضوره في الأشياء الجميلة نجدها أيضاً على لسان « سقراط » في عدة محاورات لأفلاطون ، يقول « سقراط » في هيباس الأكبر (٢) :

ـ الجمال ليس صفة خاصة بمثة أو الف شيء ، فلا شك في ان الناس ، والخيول ، والملابس ، والفتاة ، والقيثارة كلها أشياء جميلة ، غير أنه يوجد فوقها جميعاً الجمال نفسه . ـ

ويقول في فيدون (٣) : ـ . . أن الجميل يصير جميلاً بالجمال . ـ

ويروي «أفلاطون» في ـ المأدبة ـ عن معلمه سقراط قصة الكاهنة بوتيا ، التي

---

(١) يقول (ريمون باييه) في كتابه : ـ تاريخ علم الجمال ـ باريز ، ١٩٦١ : ـ . . ظل علم الجمال ممزوجاً بالتأمل الفلسفي ، والنقد الأدبي ، وتاريخ الفن ؛ ومؤخراً وحديثاً فقط هو تكوّن وتنظّم في علم مستقل يتضمن مناهج خاصة ـ ص ٥ . ويعرفه (شارل لالو) في كتابه ، ـ مبادىء علم الجمال ـ ترجمة خليل شطا مراجعة وتقديم عدنان بن ذريل ، دمشق ١٩٥١ : ـ . . أنه تأمل فلسفي في موضوع الفن ، وموضوع نقده ، وتاريخه ، وهي التي مهدت السبيل لظهوره ـ ص ٢٩ .

(٢) تدور محاورة (هيبياس الاكبر) حول شخصية السوفسطائي ، وحرصه على الخيرات والشرف ، وقد طرح فيها « افلاطون » موضوع الحب والجمال . . ورغم أن الجمال فيها فكرة ، او ماهية مفصولة عن الأشياء الجميلة ، فالمسحة الواقعية والحياتية تظل تصبغها ، إذ الجمال هو تارة الملائة ، وما هو موافق ، أو هو النافع والمفيد ، أو هو اللذيذ الذي منشأه السمع والبصر . .

(٣) فيدون ص ١٢ .

علمته أن الحب أمر متناقض (١) ، وأنه يتضمن طريقة جدلية في المعرفة ، نهايتهـا الجذب الروحي ، الموصل الى الجمال المثالي.

أن الارتقاء الى مثـال الجمال عند « أفلاطون » يتم بمراحل أربـع متميزة ، هي حب الصور المحسوسة . ثم حب النفوس . ثم تحصيل العلم ، ثم بلوغ المثـال ، وأن أشكال الجمال هي على التتالي (٢) : الجمال الجسماني ، فالاخلاقي ، فالعقلي ، فالمطلق .

وجدليـة الحب هي السبيل الى الفكرة والمثال .. والجمال هو ما يطلبه الحب ولا يملكه . . وطريق الحب الى الجمال الخـالد معرفة وكشف، ويتم الكشف بقفزة أخيرة..

و « الفن » عند أفلاطون بحث تلقائي طبيعي ، سليم وصـادق ، انه البحث عن الجلال ، والكبر ، والاتسـاق ، والانسجام ، والتي تكمن في أعماق وجودنا ، نتذكرها عن عالم المثل تذكراً ،.

والشعر عنده يحتل مكان الصدارة بين الفنون ، ويجب أن يكون الصدق رائده ، والشاعر الحقان يبقى في المدينة اذا استطاع أن يطبـع شعره بطابـع الخير ، والجمال ، وألا يطرد منها ، وقـد طرد أفلاطون هوميروس من مدينته بعد أن كلله بالغار ..

والخطابة ، والسفسطة ، وخداع البصر والوهم غير جديرة بموضوع الفن ..

وقد وصلتنـا من « أرسطاليس » ٣٨٤ — ٣٢٢ ق.م . دراسة موضوعيـة فنيـة في التراجيديا ، المأساة ، في كتابه البويطيقـا ، الشعر ، ودراسة أخرى في الأساليب في كتابه الريطوريقا ، الخطابة..

كما وصلتنا منه تأملات في الجمال من وجهة نظر واقعية الى الحياة والوجود ، والسلوك ، وعلى الخصوص من وجهة نظر أخلاقية في الخير ، والجمال الاخلاقي .

« أرسطاليس » واقعي في دراسـة الجمال ، ويراه في تناسق التكوين، والترتيب، والنظام . وبحكم ابتدائه من الواقع كان يعجب بالجمال الرياضي (٣)، ويراه موضوعياً

(١) المـأدبة ص ٢١١ .

(٢) في فيليب يعتبر « أفلاطون » القياس والتناسب وفضيـلة الشيء تدخل في تأليف الجمال ، وفي تيتياتوس يؤكد أن الجمال يوهب لكل من التزموا حدود الطبيعة السوية ، في حين هو يحمل في الجمهورية ، والقوانين على التراجيديا، لأنها تظهر الأبطال الأماجد متألمين يتشكون على المسرح ، الأمر الذي يضعف روح النظارة ، وشعورهم ..

(٣) يقول أرسطاليس الميتافيزيقا :— أن الأشكال العليا للجمال هي مطابقة القوانين، والتناظر والتحديد ؛ وهي ايضاً بالدقة التي نجدها في العلوم الرياضية، وكأن هذه الأشكال أسباب اشياء كثيرة . أن العـلوم الرياضية تعالج ، بل تقوم الى حد ما على سبب واحد ، هو الجمال — ك ١٢ ، ف ٣ .

ومحدداً ، ويقوم على التناظر ، والدقة ، أو أيضاً على مطابقة القوانين ، أي هو جمال مقدر النسب طبيعياً وعقلياً ..

وفي بحث الخير ، وتحقيق السعادة ، والتي هي عنده غاية الغايات ، أعطى الأهمية للجمال الصوري الظاهري للجسم ، وظروفه ، وشروطه ، فلاحظ توفر الصحة ، والقوة ، والجاه ، والسلوك ، والمعرفة ..

ان « الجمال » لازب بالتجربة الواقعية والعقل البشري ، فليس هناك مثال جالي يتجاوز عالمنا وتجربتنا ، كما أن موضوع الجمال ليس خارج نفوسنا ، ومعاناتنا الواقعية نفسها ..

و « الفن » عند أرسطو ليس صنع ، أي انتاج بوجهه العقل الصحيح ، وهو أيضاً الهام ، أي موهبة ومقدرة، أنه انتاج مبدع يخلق صوراً جديدة ، ابتداء من المعطيات الموجودة .

والفن في اجمازه محاكاة ، أي تقليد ، محاكاة الواقع والطبيعة وتقليدها ، وقد حدد له قواعده تتعلق بالموضوع، والأشخاص والجمال .. فمثلا في التراجيديا هو يتطلب الموضوع النبيل ، والاشخاص العظماء ، كما يبيح الخيال في حدود الضرورة والأمكان ، وقد يقلد الفنان التبيع ، ولكن صنعته تجعل تقليده جميلا ..

والفن في النهاية تطهير للنفس من الاهواء فالتراجيديا تطهر النفوس بواسطة الرعب والشفقة ، واللتين تثيرهما عندما تعرض على الناس مآسي الرجال، وذلك ضروري لسلامة الصحة الباطنة ..

ج ـــ مع علم الجمال ..

« بومجارتن » ١٧١٤ — ١٧٦٢ م. هو مؤسس علم الجمال ، وقد جهد لأظهار مجالاته وتحديد ظواهره ، وقوانينه (١) .. أنّ الحياة الانفعالية في نظره ، أي الحساسية ، هي جزء أسفل من الحياة العقلية ، أي النفسية الواعية ، وتسودها أفكار بسيطة ، لاهي واضحة ، ولا هي غامضة ولكنها يحس بها احساساً في مضمونها ، ونتائجها ، اذ تقدم معارف حسية، انفعالية، منسقة وجميلة..

لقد رأى بومجارتن أن الأفكار التي تسود الحياة الانفعالية والشعورية الحسية ليست عشوائية ، وانما بينها توافق ، وانسجام.. أنها ليست واحدة ، بل هي متعددة ، ومجزأة ، وهذا التعدد لا يصبح جميلا الا بكونها ظاهرة مجمعة في وحدة جميلة ، وهي

---

(١) أصدر بومجارتن عام ١٧٣٥ تأملات في الشعر وفنيته، ثم عام ١٧٥٠ أصدر القسم الأول من الاستطيقا ، ثم عام ١٧٥٨ القسم الثاني والذي ظل مجزأ ..

ليست مجردة ، بل هي واقعية ملموسة ، لأنها موضوع الأحساس ..

(الجمال) إذن هو وعي الحساسية ، الجزء الأسفل من الحياة النفسية ؛ وهو معرفة حسية ، هو إدراك الظاهرة في كونها جميلة .. إنه توافق بين نظام الأشياء والنظام الداخلي الذي تترتب بموجبه ، والتي نفتكرها بواسطته افتكاراً جميلاً ..

والجدير بالملاحظة أن (لايبنتز) ١٦٤٦ — ١٧١٦ م . سبق أن اشار الى هذه (المنطقة الجمالية) والى مداها الشعوري ، ففي نظره الجمال هو الانسجام ، وهو المنطق في العالم المحسوس ، والذوق وظيفة للاحساس وليس للذهن ، بحيث أن هناك بين التمثل الواضح ، والتمثل الغامض مرتبة هي التمثل الجمالي ، وهي ادراك غامض للكمال في الأشياء (١).

وقد خصص (بومجارتن) القسم الثاني من بحثه الجمالي للاستطيقا العملية ، على حد تعبيره ، فدرس فيها (الابداع الشعري) ، وخيره لبحثه العملي دون الابداعات الفنية الأخرى ، في مقابل الاستطيقا النظرية والذي درس فيها التجربة الجمالية ، مجالاتها ، ظاهراتها ..

وقد مجّد بومجارتن في الابداع الشعري اللوغوس ، أي الكلام ، وشرح ظروفه الباطنية أو ما سماه : تهيؤ الروح للأفكار الجميلة .. وقد لاحظ ملازمة الفكر والشعور للابداع الشعري ، إذ تتدخل فيه الأفكار ، والاحساسات ، وكذلك الحماس ، والشباب ، والفراغ ، والشراب ، وأيضاً الصفاء وقوة الخيال . ان الخيال عنده واسطة بين الفكر والحساسية ، واسطة خلاقة ..

وقد امتدح بومجارتن الذوق المرهف ، والنظرة العفوية ، وتتطلب التثقف العام في المجالات الفلسفية والأخلاقية ، والتاريخية والأدبية ؛ كما نوّه بالصدق في الشعر ؛ وأن التقليد لابد أن يكون للحقيقة كما هي ، في حين يسمح في الملحمة مثلاً بخلق عالم بطولي ملائم .

والجمال عند « هيجل » ١٧٧٠ — ١٨٣١ م . هو التجلي المحسوس للفكرة .. أذ أن هناك عقلاً مطلقاً يسري في الأشياء ؛ وفي التجربة الذاتية الواعية ينعكف المطلق على نفسه ، ليسري دائماً في الكثرة اللانهائية في الحياة .

ليس في الطبيعة جمال في نظر هيجل ، وانما يكون « الجمال » حيث يكون الفكر ، والجمال في الطبيعة لايتعدى ان يعكس ما في الفكر من جمال ، كما أن جمال الفن صنيع من خلق الفكر .. اننا نحن الذين نصنع الجمال ،

(١) ظل لايبنتز عقلياً في محاولته تحديد التجربة الجمالية ، ذلك أن كمال الشيء يحتم معرفته عنده ، ومرتبة التمثل الجمالي بالتالي مرتبة معرفة عقلية ..

ولا شيء يعادل قيمة الفكر في حريته ، وابداعه ..

ان « هيجل » يمجد بذلك ذاتية التجربة في اتجاه عقلي،على نحو ما كان يفعل «لايبنتز» والذي كان يقول أن كبرياء « علم الجمال » هي في أنه ليس علماً للعام أي للمجرد، ولكن في كونه علماً للشخصي ، أي المحسوس .

وفي نظر هيجل اذا بلغ الفن غايته فانه يشترك مع الدين في تفسير العنصر الالهي ، وايضاحه ; والفن في نظره ظهور محسوس مجسد للفكرة;أو هو الفكرة حالة ، وسارية في الأشياء والجزئيات ; الأمر الذي يحتم أن يكون للجمال درجات،وأيضاً لغات وأساليب.

فهناك مباشرة للجمال ، كما أن هناك ملكوت الظلال الصامتة للجمال ; في المباشرة الظهور ، والسفور ، في حين ملكوت الظلال هما الرمز ، والايحاء .. الجمال مظهر ، أو منعكس محسوس للفكرة ، ولما كانت الفكرة حالة في المظاهر الخارجية تحتمت الرمزية في الجمال،درجاته وأساليبه.

الفكر المطلق هو الله، الذي يحياه وينمو في الطبيعة(١) ; والفن هو ظهور الفكرة في صورة محسوسة ; انه العلاقة بين الفكرة والصورة المحسوسة ..

وهناك ثلاث مراحل تسلكها النفس الانسانية في بحثها عن المطلق ، وهي الفن ، والدين ، والفلسفة . وهذه المراحل في نظر هيجل متدرجة،لأنها مراحل جدلية لتكشف العقل في الطبيعة ، والفكر ، والوجود الانساني(٢) ..

وبالتالي هناك ثلاث مراحل للفن توافق معجزة ظهور الفكرة في الحدس المحسوس ، أو في الثوب المحسوس التي لها ; وهي : الفن الرمزي في الأعصر الشرقية القديمة ، ثم الفن الكلاسي عند اليونان، ثم الفن الرومنطيقي، في العصور الوسطى والحديثة ..

وفي نظر هيجل الفن يموت، وذلك حينما يتم مهمته الاستكشافية ، والتربوية ، فيقوم مقامه نظام يؤدي وظيفته مثل الدين والفلسفة . ان الفن في الواقع لايستطيع أن يظل على قدم المساواة مع الدين والفلسفةفي ظهور الفكرة،أوجد لها في الحياة والوجود; وقد حمل على هذه النظرية نفر من الدارسين الجماليين(٣) .

(١) راجع في ظواهرية الوجود الجدلي لعدنان بن ذريل — دمشق ١٩٧١ جدل هيجل العقلي في المباشرة الحسية ، والشك ، والصراع ، والعمل ، ثم التاريخ ، ص ٣٩ — ٦٤ .

(٢) راجع في المصدر السابق الذكر مناقشة هذه المراحل ، ص ٩٣ وما بعدها ..

(٣) تجد في (تاريخ علم الجمال) السابق الذكر ، لريمون بايه ترجمة لشارل لالو وأعماله ص ٣٤١ ، وكذلك في بقية كتب بايه في علم الجمال ، والتي يفرد صفحات فيها للتعريف بوجهة نظر لالو في المسائل التي يعرضها ..

د ـــ في العصر الحديث ..

أبرز المدارس الجمالية الحديثة هي المدرسة الاجتماعية في علم الجمال ، والتي استهوت الباحثين الفرنسيين ، وفي طليعتهم «شارل لالو» ، والذي تأثر به كثير الدارسين ..

« شارل لالو » ١٨٧٧ – ١٩٥٣ م .

عالم جمالي فرنسي قدم لعلم الجمال خدمات كبرى (١) ، اذ كرس جهوده للنزعة الوضعية الاجتماعية في علم الجمال ، فوسع بها مجال الدراسة الجمالية للفن ، والعمل على تكامل النتائج فيها ..

ومن أبرز ثمرات أبحاثه الجمالية الاجتماعية ، ما أسماه بالمورفولوجيا الجمالية ، الاجتماعية منها أو النفسية ، والتي درسها على الفنانين ، والأدباء ، منجزاتهم الفنية ، أو مؤلفاتهم الأدبية ، مذاهبهم وعصورهم ، وصنف نماذج جمالية نفسية فيها ، وعمليات لحيوات جمالية مختلفة كالصنعة ، والتقنين ، والهروب ، والتداوي بالمثل ، والانوية ..

ان منحى لالو في هذه الدراسات الجالية ، الاجتماعية والنفسية الفنية « منحى » تعبيري حيوي (١) ، اذ حرص على تبين العلاقة التي بين الفن والحياة ، فوجدها علاقة متغيرة ، ذات أساس تعبيري ، في تصوير الشخصية ، أو الحياة ، بحسب قرب الفنان من الحياة أو بعده عنها أو فراره منها . .

ثمة خمس وظائف للفن في نظره ، تعبر عن العلاقات الخمس التي بين العمل الفني ، وحياة المؤلف ، والجمهور ؛ هي على التتالي: « وظيفه التسلية » الفن فيها نشاط صناعي حر ، ولذاته ، و« وظيفة تعويض» الفن فيها كمالي ، هو لهو ولعب وترف ، و « وظيفة مثالية » ، في تجميل الواقع ، وتجسيم المثل الأعلى ، و « وظيفة تطهير » في العلاج والوقاية ، ثم « وظيفة تقوية » في تسجيل الواقع ، من أجل العمل على استبقائه ، وهذه الوظائف تقابل مركبات العمليات الجمالية السالفة الذكر عنده .

ومن أفضاله أيضاً « قانون التناسق » في المقولات الجمالية ، وهو قمة تركيبية موحدة لأوجه النشاط الجمالى تجمع على صعيد البحث والمقارنة أحوال الجمال الاساسية ، مثل الجميل ، والجليل ، والرائع ، والمفجع . والمضحك وغيرها .

---

(١) تأثر شارل لالو في هذا باتجاه (كروتشه) ١٨٦٦–١٩٥٣ م التعبيري ، إذ في نظر كروتشه وظيفة العمل الفني هي (التعبير) عن شخصية الفنان بأكملها . . إلا أن لالو يصححها ، ويوسعها بأن يجعل التعبير يأخذ صوراً متعددة لكونه قريباً من الحياة أو بعيداً عنها أو فاراً منها ، النزعة إذن نسبية اجتماعية في اتجاه تعبيري حيوي .

وشرحها في تحقيقها التناسق الجمالي أو التناسه، أو فقدانه . . وقد مال لالو في آخر حياته الى النزعة الصوفية ، والتي كان يرفضها قبل ذلك في دراساته ؛ وقد ترك في علم الجمال ما يزيد على خمس وعشرين مؤلفاً علمياً، اجتماعياً ونفسياً ، ومئات المقالات . .

٢ ــ النقد الأدبي عند العرب المحدثين

على الرغم من مرور ما يقرب من مئة عام أو يزيد على اصطناعنا الأساليب الأدبية الحديثة مثل القصة، والرواية ، والمسرحية، والمقال في أغراض الحياة المختلفة ، وعلى الرغم من الجهود التي بذلها الأدباء والنقاد هنا وهناك في العالم العربي لمواكبة هذه الحياة الأدبية الجديدة . . فإن الدراسات العلمية في النقد الأدبي، والتي يمكن أن يستشف منها الدارس نظرات جمالية لم تأت الا متأخرة .

والمؤرخون للنقد الأدبي الحديث والمعاصر ينوهون عادة بالجهود التي بذلتها البيئات الأدبية المختلفة ، مثل بيئات المترجمين والأدباء والنقاد والشعراء، أو البيئات العلمية، والجامعية ، في وصل الأدب ، والنقد الأدبي بالحياة ، وبالتالي تنمية حس الواقع الحي ، وتعميق الخبرة الجمالية على السواء . .

آ ــ بين العلم والذوق

وفي سوريه ، أول كتاب نقدي علمي حديث ، يجمع الى أصول النقد الأدبي تفسيراتها الجمالية ، هو كتاب ، ــ منهل الوراد في علم الانتقاد ــ الشاعر الكاتب « قسطاكي حمصي » ، والذي أصدر جزئين منه ، الأول والثاني ، عام ١٩٠٧ ، ثم أصدر الجزء الثالث منه عام ١٩٢٥ .

في هذا الكتاب شروح وافية لنظريات جمالية نقدية وطيدة ، مثل نظريات « سنت بوف » في التفسير النفسي والعضوي للأدب ، و « تين » في اجتماعية الأدب وأثر المحيط ، و « برونتيير » في التطور الأدبي ، وحياة المذاهب الأدبية ، وغيرهم ، أمثال فاجيه ، ورينان ، ولوميتر ، ولانسون . . الى جانب عروض لآراء النقاد العرب القدامى في الشعر والنثر يشرحها ويوضحها بأمثلة حديثة ، ومقارنة . .

ولكن محاولة هذا الكتاب ، والتي ترجع الى أواخر العقد الأول من القرن العشرين ، لم يكتب لها الذيوع والانتشار ، وهي الى اليوم طي الكتمان ؛ وقد وجدت عند الصديق الشاعر « عبد الله يوركي حلاق » في حلب نسخاً للكتاب ، حدثني أنه يعتزم طباعته طبعة جديدة ، وعسى أن يفيد منه نقدنا الأدبي الحديث والمعاصر ، ويحله المكانة اللائقة به . .

كانت البيئات العلمية العربية وقتها متحفظة ، تسير على النهج القديم في تدريس الأدب ونقده ، مثل « دار العلوم » في مصر والتي أسست في أواخر القرن المنصرم ، ثم « الجامعة الأهلية » عام ١٩٠٨ ، والتي لم تكن على دراية بالمناهج الحديثة في دراسة الأدب ونقده ..

ومن هنا التجديد الصائب الذي حمله الدكتور « طه حسين » الى الأدب العربي وقتها مع أواسط العقد الأول من القرن العشرين ، ثم في الجامعة المصرية عام ١٩٢٨ . ولكن الدكتور طه حسين الذي درس في بلاد الغرب كان مولعاً بأدبية الأدب ، وهو مثل أستاذه لانسون يؤثر « الذوق » على كل منهج « علمي » ، يمكن أن يعالج الطروق الجمالية للأدب ..

ولذلك لم يكن يرغب طه حسين أن يتغلب «١» الحس العلمي على دراسة الأدب ، أو التذوق الأدبي ، وغالى في اشارة « الذوق » على العلم لدرجة نبذ المناهج النفسية ، من العفوية ، والاجتماعية والتطورية ، وراح يدعو الى « منهج أدبي » ذوقي في الأساس ، يدرس في الأدب: مبناه ، ومعناه ، والجمال الفني الأدبي فيه ..

كان يرى « طه حسين » أن عناصر الأدب هي : اللفظ ، والمعنى ، والجمال ; ذلك أن النظم ، والنثر ، أي الأدب الانشائي ، لا يريد منها صاحبها غير الجمال الفني . وهما نتاجان انسانيان ينتجهما الشاعر أو الأديب بحكم الملكات الفنية التي فطرت عليها نفسه .

وفي نظره أن هذا الأدب الانشائي يفسده « العلم » اذا دخل عليه ، في حين أن الأدب الوصفي ، أي النقد والتاريخ الأدبي يحاول أن يكون علماً ، فلا يوفق الى ذلك ، فيضطر الى أن يكون مزاجاً حسناً بين العلم والفن ، البحث والذوق .

ويعرّف طه حسين « الشعر » ، بأنه «٢» : .. الكلام المقيد بالوزن والقافية ، والذي يقصد به الى الجمال الفني — ، وبذلك كله يكون ابتعث حس الجمال الأدبي ، أو لفت الى الملكات النفسية التي تنتج الأدب ; الا أنه لم يؤثر عنه أنه فصل القول في مقصوده من « الجمال » ، كما أنه لم يؤثر عنه أي منحى أو منهج للدراسة النفسية ; على العكس راح يتحزب على اصطناع مناهج العلم وخاصة النفسية ، تحزباً ظاهراً .

وفي هجومه على كتاب : — ابن هانيء — الذي يرجع الى عام ١٩٥٤ ، والذي حاول

---

(١) راجع في ذلك « الأدب الجاهلي » لطه حسين ، ط ٢ ، مصر ١٩٢٧ ، ص ٢٧ وما بعدها .

(٢) المصدر السابق الذكر ، ص ٣٢٩ .

فيه عباس محمود العقاد تفسير نرجسية النواسي بالمنهج التحليلي النفساني ، يذهب طه حسين الى أن علماء النفس لهم مذاهب متنوعة يخطئون فيها ، ويصيبون ، وهي من اختصاصهم كعلماء ، في حين الأدباء يقلدون العلماء وليس التحليل من شيمتهم ولا من اختصاصهم ، انهم عاجزون عن أن يجروا آراءهم على الأحياء ، فكيف يمكنهم أن يجروها على الموتى الذين بعد العهد بهم .

وقد أجابه العقاد ، بامعناه ، أن دراسة الأديب لعلم النفس ، أو دراسة الأدباء والشعراء في ضوء علم النفس أمر ضروري، لأن ذلك سيمكنه من فهم مايصدر الأدباء والشعراء عنه من تجارب ، وأحاسيس ، وانفعالات ، ويساعده على تبين أدبهم وشعرهم (١) .

ب — في تأسيس النقد الأدبي

وبالفعل كانت المحاولات الجامعية الاولى في تأسيس النقد الادبي الحديث ، للاستاذ « أحمد أمين » والتي ترجع تقريباً الى عام ١٩٢٦ ، ثم « أحمد الشايب » مع أواسط الثلاثينيات تحاول جهدها أن تطعم النقد الادبي بالنظرات العلمية والفنية ، مع تأكيدها على عناصر الاسلوب من فكر ، ووجدان ، وصورة ، ونغم ..

ولكنها كانت بدائية ، وتلفيقية ، وتعتمد على الترجمة ، والاقتباس ، مثل اعتماد أحمد أمين على هنري هدسن ومدخله لدراسة الادب، وأحمد الشايب على جون جولج وخطابته وونشستر وكتابه في النقد الأدبي ..

ومن هنا كان علينا أن ننتظر حتى عام ١٩٥٨ لنسمع (٢) من الاستاذ « محمد غنيمي هلال » في كتابه ، — المدخل الى النقد الادبي — الى اتجاهات نقدية مقارنة وعلمية ، اكثر أصالة ، وأوسع مدى .

ولكن بعد محاولة الدكتور طه حسين الادبية ، والتي ترجع الى عام ١٩١٨ تقريباً ، ظهرت محاولة بلاغية رصينة للعلامة المرحوم « أمين الخولي» في التجديد البلاغي ، وجعل البلاغة فن القول . الأمر الذي كان له عظيم الأثر على النقد الأدبي الحديث ، والتمثل العلمي والجمالي نفسه للادب ، دراسته ، ونقده .. وخاصة أن العلامة الخولي من دعاة الاجتماعية الادبية ، حملها الى المجال البلاغي ، والنقدي نفسه ..

(١) راجع (الهلال) عدد خاص عن العقاد أبريل ١٩٦٧ ، و (عباس العقاد ناقداً) لعبد الحي دياب ، مصر ، ١٩٦٦ ، ص ٦٦٧ وما بعدها .

(٢) وللأستاذ (محمد غنيمي هلال) أيضاً : — الأدب المقارن — مصر ١٩٥٣ ، ثم : — الرومانتية — مصر ١٩٥٦ .

وفي كتاب : – فن القول – الذي صدر عام ١٩٤٧ نجد العلامة الخولي يصطنع مصطلحات حديثة فنية ، وأدبية ، مثل : الجمال ، الحسن ، التعبير الجميل ، روائع الاداء الفني ، الفن الجميل ، الفن القولي ، وغيرها ..

فالبلاغة الحديثة : – ... هي الدرس الذي يعلم الأحسن والأكمل من الكلام .. وفي تدرج الدرس اللغوي تكون مرحلة من الحسن تجيء بعد الصحة – « ص ١٧٣ » .

ومن حيث موضوعاتها : – ... تتسع دائرة بحثها لكل ما تشمله طبيعة الفن القولي وعمل الأديب فيه ، فتبحث صور التعبير التي يصورها أصحاب الفن القولي ، وفنون الأدب نظماً ونثراً – « ص ١٢/١ » .

وفي منهجها : – ... منهج درس فن القول فني محض ، تبدو فيه ظواهر واضحة من الوصل الدقيق بين الأدب ، وسائر الفنون – « ص ١٨٩ » .

أما غايتها : – فثمت غايتان لها عملية هي تحقيق مصالح حيوية للأفراد ، وفنية هي الامتاع بالتعبير الجميل ، أو بالتذوق الناقد لروائع الاداء الفني – « ص ٦٠٩ ».

ولذلك استوجب العلامة الخولي التقديم للبلاغة بمقدمتين فنية ونفسية ، تَبْحَثُ المقدمة الفنية في الفن ، وطبيعته ، والجمال وم يكون ، والآراء في ذلك قديماً وحديثاً ؛ في حين تَبْحَثُ المقدمة النفسية في الملكات النفسية من وجدان ، وخيال ، وارادة ، وخاصة في صلتها بالعمل الفني الأدبي ..

ومن أبرز تلاميذ الخولي النابهين الذين خدموا هذا الاتجاه الجمالي الأدبي ، ولونياته الاجتماعية والنفسية ، « عبد الحميد يونس » الذي أصدر عام ١٩٥٨ كتابه : – الاسس الفنية في النقد الادبي – والذي عالج فيه موضوعات فنية مختلفة بعضها ذو صبغة جمالية صريحة ، مثل الابداع الفني ، والتجربة ، والتسلية ، والترفيه ، والذوق ، ثم النفع العام ، والحرفة ، والصناعة ، والسحر وهكذا ..

ثم « شكري عياد » الذي أصدر عام ١٩٥٩ كتابه : – البطل في الادب والاساطير – وهو يخدم الاتجاه الجمالي النفسي ، ويقوم على منطلقات جمالية وفنية رصينة. ناهيك بالكاتبة الناقدة بنت الشاطىء التي طبقت معظم مبادىء الخولي في الدراسة والنقد الادبي ، في كتاباتها ودراساتها النقدية المختلفة ..

م – النقد والحياة

كانت البيئات الادبية والشعرية منذ العقد الأول من هذا القرن تقريباً عام ١٩١٠ لتتمخض هي نفسها عن حركة تجديد النقد الادبي ، توازي حركة تجديد الادب الآخذة

آنئذ في الانتشار في الشعر والنثر على السواء .

كان دعاة المذهب الجديد في الشعر ، عبد الرحمن شكري ، وعباس محمود العقاد ، وابراهيم عبدالقادر المازني يرهصون بشعرهم، أو بكتاباتهم النقدية لحياة جديدة للنقد الأدبي ، تربط الأدب ونقده بالحياة ، والنفس (١) .

وقد لخص «عبد الرحمن شكري» نظريتهم في الشعر ببيت صدّر به الجزء الأول من ديوانه عام ١٩٠٩ ، وهو :

« ألا يا طائر الفردو
س أن الشعر وجدان..»

كما ظل يؤكد على صدق الشاعر في تعبيره عن نفسه ، أو على وحدة القصيدة ، وقيمة الخيال ، جنوح الى حس أنساني ظاهر عنده ..

أما عيوب المذهب القديم ، كما ظهرت في حملة العقاد ، والمازني على أمير الشعراء أحمد شوقي ، في كتابيها : — الديوان — (مصر، ١٩٢١) ، فهي : التفكك ، انعدام الوحدة العضوية ، فساد المعنى بسبب التعسف ، أو المبالغة ، أو مخالفة الحقائق ، أو الخروج على المعقول ، ثم تكرار القوالب القديمة ، والولع بالأعراض دون الجواهر .

وفي نظر العقاد : — .. الشعر ترجمان النفس ، والناقل الأمين عن لسانها ، فأن كانت النفس تكذب فيما تحس به؛أو تداجي بينها وبين ضميرها فالشعر كاذب والدنيا كلها رياء ، ولا موضع للحقيقة في شيء من الأشياء «٢» — .

يضاف الى ذلك ان الدكتور «محمد مندور» في كتابه : — الأدب ومذاهبه — ، يلاحظ أن تعريف : « الأدب صياغة فنية لتجربة بشرية » قد انتشر «٣» بين دعاة التجديد المحدثين وخاصة في الشعر ، بفعل تأثرهم بالغرب وآدابه ، وصدر عنه العقاد،والمازني عند تصديهما لشوقي وحافظ في الديوان .

الا أن « محمد مندور » يلاحظ أن تمثلهم للأدب قاصر ، أذ ضيّقوا من مقصود « تجربة بشرية » ، ولذلك انبرى يوضحها، وأظهر كيف تشمل التجارب التاريخية ، والاسطورية ، والاجتماعية والخيالية ، دلل عليها بنماذج من أدب خليل مطران وتوفيق الحكيم «٤» ..

(١) صدرت خلاصة اليومية للعقاد عام ١٩١٣ ، وديوان شكري عام ١٩١٣ ، ثم صدر الديوان للعقاد ، والمازني عام ١٩٢٩ .

(٢) مطالعات العقاد ، ص ٢٩٠ .

(٣) الأدب ومذاهبه ، ص ٩ .

(٤) المصدر السابق الذكر ، ص١١ .

وفي كتاب ، – فن الشعر – ، وهو من آخر ما كتبه مندور ، نجده يعتبر آراء شكري، والعقاد أقرب الى الرمزية وفلسفتها على حد قوله«١» ; كما سجّل أن المجددين من مدرسة المهجر ، ومدرسة الديوان، ومدرسة أبولو ، وخليل مطران متفقون على الاتجاه الرمزي !..

ولكن مندور غير مصيب في هذا التقدير ; ذلك ان النفحة النفسية التي النماذج الرمزية الطارئة في أدب هؤلاء ، والتي صاحبت تجديدهم ، وعلى الخصوص دعوة بعضهم الى أدب الوجدان لا تجعل أدبهم رمزياً ، ولا تجاربهم تجارب رمز ، وتلقين .. أن الرمزية بالاحرى أدب اللاوعي ، واللحن الداخلي ، والايحاء الموسيقي، وتختلف عن أدب هؤلاء اختلافاً واضحاً ..

ناهيك أن مفهوم « الابداع الشعري » في هذا الكتاب ، كتاب فن الشعر ، صار الى واقعية اشتراكية صريحة ; اذ يرى مندور أن الشعراء المعاصرين تحولوا الى الواقعية الحياتية والاشتراكية، والتي ينعتها بمدرسة الشعر الواقعي، بحيث أن «الوجدان» عندهم لم يعد فردياً ، بل صار الى وجدان جماعي«٢» ، على حد تعبيره ، أو وجدان واقعي أيضاً ، والتعبير له أيضاً«٣» .

وحملات الدكتور « محمد مندور » على المناهج الجمالية والعلمية ، وتسفيهه الدراسة النفسية حملات معروفة ; ظل عليها حتى آخر حياته ،

فقد وجه حملته في ذلك الى دراسات « محمد خلف الله » ، « وهو أحد الرواد الأوائل في البحث النفسي في الأدب، ونقده حاول شرح العلائق التي بين علم النفس والأدب على ضوء العلم، ومناهجه ، وأصدر عام ١٩٤٨ كتابه من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده«٤» .. » ، ونجدها في

(١) فن الشعر ، المكتبة الثقافية ، ص ٧٤ .

(٢) نفس المصدر السابق ، ص ١٥٣ .

(٣) هناك فروق بين هذه النعوت لايجوز اهمالها ، لأن الجماعي ليس بالضروري اشتراكياً والواقعي ليس بالضروري اشتراكياً ، أو جماعياً ...

(٤) لنذكر أن أبرز الدراسات العربية التي عكست الحس الجمالي ، والنفسي هي : – ثقافة الناقد – لمحمد النويهي مصر ١٩٤٩ ، ثم طبيعة الفن ومسؤولية الفنان – له أيضاً مصر ١٩٥٨ ، ثم – النقد الجمالي عند العرب – لروز غريب بيروت ١٩٥٢ ، ثم – الأسس الجمالية في النقد الأدبي – لعز الدين اسماعيل ، مصر ١٩٥٥ ، ثم – التفسير النفسي للأدب – له أيضاً ١٩٦٣ ، ثم – عبد السلام العجيلي دراسة نفسية في فن الوصف القصصي – لعدنان بن ذريل دمشق ١٩٧٠ ، وغيرها ...

الميزان الجديد ..

وقد رأى « محمد مندور » أن هذا المنحى النفسي في الدراسة النفسية من شأنه أن يصيب حياتنا بالعقم ، ويبتلي الأذواق بالفساد ؛ بل أن ذلك في رأيه سيقتل الأدب في حين لايمكن للأدب أن يتجدد الابعناصره الداخلية ، أي الأدبية البحتة .

وفي رأيه أن من يظن أن دراسة علم النفس ، أو علم الجمال ، أو غيرهما من العلوم مفيدة في الأدب فهو مخطىء ، وواهم . على العكس علينا معرفة مثل هذه الأبحاث شريطة الاحتفاظ بها لأنفسنا ، لا أن نزج بها في الأدب ، والنقد الأدبي ، فنفسد بها الدراسة الأدبية والنقدية ، ونفسد الأذواق !!.

وهذه الدعوى أيضاً في نظرنا غير صحيحة ؛ اذ لاضرر من الدراسة النفسية ، والجمالية ؛ بل من الواجب الاستفادة منها ما دام أن غايتها توضيحية تفسيرية ، تعمق البحث ، وتصل بالأسباب والعلل ، وتبلغ الجذور«١» .

وما دام أن «الأدب» نتاج انساني يصوّر عقل الأديب ووجدانه كما يصوّر حيوات الناس والمجتمع، فلا ضرر على البحث الأدبي والنقدي أن يحيط بظروف هذا النتاج الانساني ، أو عمليات ابداعه ، أو مكنونات عناصره ، ومضامينه .

ان عملية « النقد الأدبي » لا يمكن لها أن تظل عملية ذوقية ، يتحكم بها الهوى ، والمزاج ؛ على العكس انها تتطلب الثقافة الراسخة ، والممارسة الصادقة ؛ ومن آنس في نفسه هذا الميل الأصيل الى النقد الأدبي، فعليه أن يتعهده بالقراءات العلمية المفيدة ، ويتميه بصدق المعايشة والممارسة على السواء.



(١) وان ما أسماه الدكتور « محمد مندور » بـ « النقد الأيديولوجي » ، والذي صار اليه في أخويات حياتــه ، ونجده في كتابيه: ــ فن الشعر ــ ، ثم ــ قضايا جديدة في أدبنا المعاصر ــ ، هو نفسه اتجاه في النقد واقعي واشتراكي صريح ، ظل فيه تأثرياً صريحاً أيضاً ..

وما ذلك ، في نظري ، الا بسبب عدم ثقة « محمد مندور » بالعلم ، والفلسفة ، ولو انه كان يثق بالعلم ، والفلسفة لأفاد نقدنا العربي المعاصر منه أضعاف الفوائد التي جناها على مجهوداته القيمة ، والأصلية ..

الكاتب
بين النص والفكرة
عند إ. فينوغرادوف

عرض وتقديم: هشام دجاني

من أجل فهم أفضل لمبادىء تحليل المضمون الفكري للعمل الأدبي ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار احتمالاً كثيراً مايحدث، وهو عدم توافق المضمون الفكري لعمل أدبي ما مع النظرة الفكرية الشاملة للأديب أو الكاتب صاحب هذا العمل. هذه المشكلة بالذات، التي يمكن أن تندرج تحت مشكلات الشكل والمضمون في العمل الأدبي، حظيت دوماً ومازالت تحظى باهتمام النقاد المتزايد.

من المفهوم مثلا أن الكاتب كثيراً مايكتفي – في عمل من الأعمال – بالتعبير عن جانب واحد فقط أو بضع جوانب من نظرته الشمولية الى ظواهر

الحياة ، عن جانب أو جوانب تكون مهمة بالنسبة اليه في تلك اللحظة التي كتب فيها النص ، والتي قد لاتمثل شمولية نظرته ، وعمق فهمه وتقويمه للظواهر الحياتية التي تناولها .

هل يمكننا أن نقول مثلاً ان ملهاة غوغول « المفتش » تعبر عن كل آراء غوغول ، في تلك الظواهر التي سخر منها بدون شفقة في هذه الملهاة ؟ كلا بالطبع .

فمن المعروف ان غوغول سعى كثيراً الى تفسير المغزى الحقيقي للظواهر التي صورها في ملهاته . وكتب كثيراً عنها الى اصدقائه ، موضحاً مافيها من أفكار لم يكن يقصدها قد يساء فهمها .

كتب غوغول الى جوكوفسكي عام ١٨٤٨ يقول : « لقد ظهرت في الملهاة — يقصد المفتش — رغبة في السخرية من النظام القانوني للأشياء ومن الانظمة الحكومية ، في الوقت الذي كنت أقصد فيه أن أسخر فقط من تصرف بعض أشخاص النظام الرسمي (بعض نماذج الموظفين (١)) » .

ويؤكد غوغول اكثر من مرة أن مافي المسرحية من «سوءتطبيق» ليس مرده الى الحكومة ، بل الى أولئك الذين « لم يفهموا متطلبات الحكومة ولايريدون مشاركة الحكومة المسؤولية (٢) » .

مع عدم ادراك الكاتب للاسباب الحقيقية « لسوء التطبيق » الذي ندد به ، فانه وجد من واجبه ، على مايبدو ، أن يميط اللثام عن الشرور الاجتماعية وان يعرضها بشكل مضحك ، مساعداً بذلك المجتمع ، كما ظن ، على انه بفهم نقائصه يتخلص من عيوبه (٣) .

---

(١) غوغول — المجموعة الكاملة — جزء ١٤ — ص ٣٥

(٢) المرجع السابق جزء ٣ ، ص ١٤٦

(٣) المرجع السابق ، جزء ١١ ، ص ٤١

يجب أن نرى بالتالي أن « المفتش » لاتظهر كل جوانب فهم غوغول لظواهر الحياة التي صورها . ان المسرحية تعكس رفضه لهذه الظواهر ، ولكنها لاتعكس فهمه لاسبابها ووسائل تفاديها . لقد قامت المسرحية على وجهة نظر معينة ، ولكنها لم تعبر عنها كلها ، بل عبرت فقط عن جوانب محددة منها .

وعند مينوغرادوف أن مثل هذه الحالات كثيرة جداً . إذ ليس من المحتم أن يكشف الكاتب في كل عمل من أعماله كافة جوانب فهمه للظواهر الحياتية وتقويمه لها . ان الجوانب الكثيرة لصلة الكاتب بالظواهر المصورة يمكن أن تظل خارج حدود المغزى الفكري ، فلا تدخل في تكوين المضمون الفكري للعمل المدروس ، أو للعمل الذي بين أيدينا ، رغم أن الكاتب ، أي كاتب ، يسعى بالطبع الى التعبير عن فهمه وتقويمه لظواهر الحياة بشكل كامل ماأمكنه ذلك . لذا يجب ألا نخلط بالتالي المضمون الفكري للعمل بمجموع آراء الكاتب . فهذا الخلط كثيراً مايؤدي الى اساليب خاطئة في تحليل المضمون الفكري .

كثيراً مانصادف في تاريخ الادب ظواهر اشد تعقيداً . اذ لا نجد احياناً أثراً واضحاً لفهم الكاتب لفكرة معينة ، لظاهرة معينة في منهجه الفكري . ولا نقصد بمنهج الكاتب الفكري هنا نوعاً من« الفكرة » المسبقة التي « يصوغ »المؤلف انطلاقاً منها عمله الفني «منتقياً » نماذجه وواضعاً اياها ضمن علاقات محددة . المقصود بالمنهج الفكري هنا فهم الكاتب للحياة ، للظواهر التي يتناولها ، المقصود هو رأي الكاتب الذي يظهر بوضوح في عمله . إنه ، اي المنهج ، تصور الكاتب لمضمون عمله الفكري . والخلاف يكون واضحاً جلياً احياناً بين المضمون والمنهج .

كتب الكاتب الروسي الكبير ايفان تورغنيف الى ك. سلوتشفسكي ، وكان هذا قد أعطى الطلاب الروس في جامعة هيدلبرغ رأياً سيئاً عن رواية (آباء وأبناء) لتورغنيف ، يقول :

« ان بازاروف مع هذا يخضع جميع ابطال الرواية . فالصفات التي اعطيت له لم تكن صفات عرضية . لقد أردت أن اصنع منه شخصية مأساوية . انه رجل شريف وعادل وديموقراطي حتى النهاية . وأنت ألم تجد فيه هذه الجوانب الخيرة ؟ وإذا كان يسمى عَدَمياً ، فيجب أن يُقرأ بوصفه ثورياً . . إن موته كان يجب ، في رأيي ، أن يضع السطر الاخير على جسده المأساوي . أما طلابك الشباب فقد اعتبروا هذا الموت أمراً عابراً .

وأنهي كلامي اليك بالملاحظة التالية : اذا لم يجب القارىء بازاروف بكل مافيه من فظاظة وقسوة وجفاء وحدة فأنا المخطىء ؛ إذ معنى ذلك أنني لم اصل الى غايتي . . »(١) .

هذه الرسالة تكشف بجلاء عن اختلاف « المضمون » عن « المنهج » عند الكاتب نفسه . انه من جديد الخلاف بين النص والفكرة ؛ بين ما أراد أن يقوله الكاتب ، وما قاله فعلاً . وتورغينيف يعترف في موضع آخر بأنه شعر اثناء العمل بانجذاب لا إرادي نحو بازاروف ، وبأنه يشارك بازاروف كل آرائه تقريباً . ويبدو أن هذا « الانجذاب » قد جعل المؤلف « ينحرف » عن الخط الذي رسمه ، عن منهجه .

ولكن على أي اساس يسير عدم التوافق بين المضمون الفكري والمنهج الفكري لعمل أدبي ما ؟ ولماذا لا يتحقق المنهج من خلال طريقة المؤلف في تحريك نماذجه في العمل ؟ لماذا لم يستطع تورغينيف مثلاً أن يكشف من خلال أبطال روايته عن افلاس « مضمون » بازاروف ، فاضطر الى اللجوء الى وسائل وأساليب كثيرة من أجل أن يوصل القارىء إلى هذا الجانب من منهجه ؟

---

(١) تورغينيف — مجموعة الاعمال الكاملة — جزء ١١ ، ص ٢١٣ — ٢١٥ .

الجواب واضح : فكرة زائفة مناقضة لمنطق الحياة الموضوعي تعترض المادة الحياتية التي اختارها الكاتب . انها مناقضة بين الفكرة الزائفة وبين تقييم المؤلف لظواهر الحياة النابع من آرائه الاجتماعية والسياسية، من دستوره الجمالي ، من واقعيته التي تعتبر صدق الحياة أساساً للابداع . هذا الدستور الجمالي هو الذي يحدد ، كما هو معروف ، الموقف الابداعي لكل كاتب واقعي .

على أن هذه المعتقدات الجمالية ليست الضمانة الكافية على عدم وقوع الكاتب في أخطاء تصوراته . أي انه يمكن أن يكون مؤمناً كل الإيمان بأنه يعبر عن الحقيقة ، بينما هو في حقيقة الأمر انما يعبر عن تصوره الخاص لهذه الظاهرة أو تلك من ظواهر الحياة . بيد أن النزوع الى الحقيقة ، والميل الصادق الى عدم تشويهها ، والتصحيح الدائم الذي يلجأ اليه الكاتب والمقارنة المستمرة بين تصوراته والواقع.. كل ذلك يلعب دوراً كبيراً في ابداعه الواقعي ، ويسمح له بتجنب افتراضاته الأولية الزائفة[١] . لهذا السبب بالذات ، ربما ، « يقوم » أبطال الروايات « بايحاءات » غير متوقعة بالنسبة الى المؤلف ، ويتصرفون بطريقة تختلف عما كان يجول في خاطر المؤلف من قبل . يقول ليو تولستوي : « إن أبطالي وبطلاتي يتصرفون أحياناً خلافاً لما أريد . انهم يقومون بما يجب أن يقوموا به في الحياة الواقعية ، وكما يجب أن يتم في الحياة الواقعية ، وليس كما أريد أنا »[٢].

هذا الاتجاه نحو الحقيقة ، والمقارنة الدائمة بين التصور والواقع ، لم يسمحا لتورغنيف على ما يبدو أن يعرض من خلال أبطال روايته افلاس آراء بازاروف. ولم تقدم له الحياة هنا مادة دامغة للبرهان . ولم يسعف تورغنيف حسه الفني ، على

(١) مشكلات الشكل والمضمون في العمل ، ي. فينو غرادوف — ص ٧٨

(٢) انظر أقوال غوغول واوستروفسكي وتولستوي وتشيخوف في هـذا الصدد مجموعة « أقوال الكتاب الروس حول الأدب » .

ما يبدو ، ليبدع مالم يراه في الواقع ، ولم يسمح له أن يدخل في الرواية تلك المشاهد التي تبين عدم صدق موقف بازاروف الاجتماعي ، وعدم توافق هذا الموقف مع الحياة الروسية ، وبالتالي فقد شوه الحقيقة . ولقد اضطر تورغينيف ، بعد اخفاقه في ايجاد مادة حياتية مقنعة ، أن يلجأ بصورة غير مباشرة الى الافصاح عن آرائه وتقييماته . ولم يسمح له شعور الحقيقة الفنية أن يوصل بازاروف الى الفشل النهائي والى خيبة الأمل الكاملة في معتقداته . ولعل مثل هذا الشعور بالحقيقة الفنية هو الذي أنقذ غوغول في « المفتش » بعدم السماح له أن يجسد أفكاره المثالية في أشخاصه ، وهو الذي أرغمه على أن يحرق الجزء الثاني من « النفوس الميتة » .

ويمكن أن نقول مثل ذلك عن « من قبل » لتورغينيف أيضاً ، و« الجريمة والعقاب » لديستويفسكي وعن الأعمال المشابهة الأخرى . ان الواقعية عدوة للفكرة الكاذبة . ومعتقدات الكاتب الواقعية لا تسمح له بأن يسخ الحياة ارضاء لوجهة نظره الخاصة . وهي كثيراً ماترغمه على أن يتقيد في رسم شخصيات أبطاله بتلك الجوانب فقط من فهمه وتقييمه لظواهر الحياة ، التي تتوافق مع الحياة بكل واقعيتها . هذه الظاهرة ظاهرة طبيعية بالنسبة الى كافة الكتاب الواقعيين الحقيقيين في الماضي ، كما يدلنا على ذلك تاريخ الأدب .

إذن فالمضمون الفكري للكاتب لايصاغ برغبته الذاتية وحدها فقط ، بل يصاغ كذلك بقوة شخصياته ، وبقوة الحياة الموجهة له والتي تكاد لاتعطيه فرصة للتعبير عن أفكار غير حقيقية .

ومن الواضح أن هذا الوضع يفسر لنا أسباب عدم توافق ما يريد أن يقوله الكاتب مع ما قاله فعلاً على لسان أبطاله . ومختصر القول إن عدم التوافق

هذا ، إن عدم تحقق كل جوانب المنهج بسبب « مقاومة » الحياة ، أو لأي سبب آخر ، أمر ممكن في الابداع الواقعي .

يقول فينو غرادوف :

ومع تحديدنا لمثل عدم التوافق هذا بأطر الفن الواقعي ينبغي أن نأخذ الأمور التالية بعين الاعتبار :

فاولا : إن ظهور عدم التوافق هذا ممكن ، حيث يحمل المنهج الفكري في طياته ، بدرجة أو بأخرى ، فهماً وتقييماً زائفين للواقع . ولهذا يمكن أن نشعر بالمقاومة المعروفة للمادة الحياتية . وبالتالي ، كلما كانت مواقف الكاتب الفكرية أكثر صدقاً وواقعية ، ونعني بها المواقف التي يقترب فيها من متابعة الحياة وتصويرها ، قلّت عنده فرص الدخول في صدام مع الحياة ، رغم أن هذا الصدام ليس بمنجاة منه حتى أكبر وأعظم كتّاب الواقعية الاشتراكية . وإذ كان ذهن الانسان لايستطيع أبداً أن يعكس الطبيعة بشكل كامل ، فان عدم التوافق ، أو التناقض بين الموضوع وذهن الانسان ممكن دوماً .

وثانياً : مع ملاحظة الدور الكبير « لمقاومة المادة » في تشكيل مضمون العمل ، ينبغي ألا نسبغ على هذه الناحية أهمية حاسمة . ففكرة الكاتب هي الاساس : فهمه الصحيح للحياة هو الاساس . وما الاتجاه نحو الحقيقة الحياتية إلا عامل ثانوي ينقذ الكاتب أحياناً من تشويه الحياة ، ويساعده على كشف كامل وواضح لتلك الجوانب من الحياة ، التي رآها وفهمها بشكل صحيح .

* * *

هل نفهم من هذا أن عدم التوافق هذا أمر حتمي لابد منه ؟!. الجواب إن التوافق ممكن بدرجة كبيرة في تلك الحالة فقط التي يفهم فيها الكاتب الالتزام المطلق بصدق الحياة على أنه القانون الجمالي الاساسي للابداع ؛ أي عندما يهدف الكاتب تلقائياً إلى تكوين أشخاصه تبعاً لمنطق الحياة ، معتبراً اياه القوة التشكيلية الاساسية ، ومحدداً به اتجاهاته الفكرية الاولية .

* * *

الاستفتاء

« النقد في حياة كل فنان مستويان : نقد يأتي من المحيط ، يمارسه النقاد على الآثار الفنية ، او نقد داخلي تولده الممارسة خلال المعاناة الفنية . كلاهما يطبع آثاره على نتاج الكتاب . كيف كان تفاعلك على هذين المستويين ، وما هي القيم النقدية التي اسهمت في تطوير انتاجك ؟ . »

صدقي اسماعيل

ليس من السهل ان نقرر منذ البداية ان النقد تأثيراً في شخصية الكاتب وتجربته الادبية ، فالنقد الذي يتوجه الى الكتاب لكي يصنع منهم كتاباً آخرين ، انما يقتصر في الغالب على خلق النقاد انفسهم وفرض وصايتهم على الحياة الثقافية ، وقلما يعترف الكاتب

« بشرعية » هذه الوصاية ، مهما يعترف النقد بجدارته الفنية ويمنحه من التقدير . ثمة شعور «بالرياءالمتبادل » يمنع ان يكون بين الناقد والكاتب حوار جدلي جاد يضع الحركة الادبية في منعطف جديد ، الهدف الاساسي للنقد . الرياء ان كلاهما يتكيء على الآخر لكي يؤلفا معاً ظاهرة عادية « متوسطة » في الحياة الثقافية او دون الوسط . ومع هذا فانهما يلوحان للجمهور بكل مفردات « الريادة » في العمل النقدي والنتاج الأدبي معاً ، بل يتعاونان ضمناً على تأكيد خرافة متناقضة في طبيعتها هي ان الواقع الثقافي الراهن هو على جانب من التخلف والضحالة لا يفسح مجالاً لظهور اثر فني او فكري يضارع التراث القديم او يكون في مستوى الروائع العالمية، ومع هذا فالجميع يحاولون ان يقنعوا انفسهم بان هناك نقاداً كباراً وشوامخ من الادباء .. الخ . هذه على الاقل ما حملته اوائل الخمسينات من وراثة في حياتنا الثقافية – وهي الحقبة التي بدأت فيها ممارسة العمل الأدبي المحض بعد أعوام من كتابة المقال السياسي – . كانت الحياة الأدبية منذ بداية القرن تفرز اجيالاً من « الرواد الكبار » – كما يذكر النقاد – ولكن لم يكن هناك عظيم لا في الادب ولا في النقد ، كان الناقد والكاتب معاً طرفاً منسجماً فيما بينه ، امام طرف آخر يكاد ان يكون النقيض هو المناخ الثقافي الذي يطوق الجميع بتأكيده على انها مرحلة نهضة حقيقية ، ومن ثم فان كل جيل هو بالضرورة افضل من كل جيل سابق – ولو اقتصر ذلك على الاخلاص للعمل الادبي في بيئة درجت طوال قرون على اعتبار الأدب والفن من الامور « الهامشية » في الحياة اليومية . وكان واقع « المثقفين » يشير الى هذه الظاهرة فقد كانوا نخبة قليلة متميزة وكان الذين يكتبون من العدد الاقل . ومع هذا فان تكوينهم الثقافي « المتميز » كان يضعهم في تناقض يصعب تخطيه :

« انهم ظواهر مرحلية في الحركة الثقافية يقومون بوظيفة عادية (ترويض اللغة العربيـة مثلاً او نقل التجارب الادبية المعاصرة .. الخ) وان كلاهم في الوقت نفسه « مشروع فنان » اصيل ولم يكن ثمة حل تفرضه المرحلة الا في الانتماء السياسي او العقائدي او الاجتماعي .. نوع من التعبير عن حسن الوصاية ، اخطأتها الهيمنة الادبية او الفنية على الجمهور ، فتحولت الى صعيد الحياة العامة ، ثم ما لبثت ان فرضت صيغتها

على كل تقييم ثقافي . ففي كل جيل كان لا بد من « اوائل » وكانت الأوضاع السياسية والاجتماعية والحرية النسبية في ممارسة الصراع العقائدي منذ اوائل الاربعينات، تحاصر الكاتب بنوع من الالتزام المتعدد الاهداف . انه ينبغي ان يتجاوز العمل الفني المحض من ناحية وان يقترن نتاجه الثقافي بموقف ما ، من ناحية ثانية .

على هذا النحو كان التأثير المباشر في اولى محاولاتي الادبية . كنت اشعر بان اي نقد او تقييم صادر عن الجو الثقافي ، لن يتناول عملية الكتابة ولا الاثر الذي يكتب ، بل سوف يمتد الى الشخصية كلها والموقف ايضاً . وكان من الطبيعي في مثل هذا الحصار ان اتريث في كل مايتعلق بالكتابة الأدبية على الرغم من انها اصبحت لدي في وقت مبكر عادة يومية . كان المقال السياسي قد علمني ان الناقد الاول هو الجمهور ، القارىء العادي الذي يبحث عن عبارات شبه تعليمية ، لا تخلو من التحريض ، لأفكار شبه جماعية . أما ماهو ذاتي يمكن ان يتم عن اسلوب خاص وتجربة ادبية « مستقلة » فقد كان مؤجلاً باستمرار ولاسيما ان الحياة الثقافية اذ ذاك في التعثر ، كانت على اتصال اوثق بالأدب العالمي وكان جيل الاربعينات على نحو خاص ، قليل الاكتراث بالنتاج العربي الحديث كله رغم الاسماء المعروفة ، ولم تكن الاعمال الادبية العالمية هي التي تترك اثرها في الكتاب ، بل تجارب الادباء الكبار « والنماذج » الثقافية الفذة التي يعدونها في ثقافة العصر ومن ثم لم تكن المشكلة ، كيف نكتب او نتعلم الكتابة ؟ بل ماذا نكتب لكي يتاح لنا ان نمتلك مثل هذه الجدارة ؟ نوع من التصدي « الرومانسي » لمهمة مستحيلة . كانت الخطوات الاولى هي التي تفتقد دائماً ممارسة العمل الادبي في تواضع وجهد طويل الامد . هو التأثير المباشر للمحيط الخارجي الذي كان الجمهور يلعب فيه الدور الاول . ومع ان بوادر الكتابة الأدبية لدى هذا الجيل كانت على جانب كبير من الصدق والجد ، فان تطلعاتها الى « النموذج » كانت تجعل كل محاولات النتاج الفني قصيرة الأجل . كان الكاتب يبلغ الذروة في تجربته الأدبية الاولى ، ثم يبدأ بالانحدار . وكان لهذه الظاهرة تأثيرها البعيد في عملية الكتابة لدي لأنها كانت تفرض كلياً تاريخياً منذ البداية هو « الجمهور الأوسع » ، الدائرة الكبرى من المتعلمين لا الحلقات الصغيرة المتباينة الذوق والمستوى ، كما اصبحت حال القراء في المراحل التالية وفي المرحلة الراهنة على نحو

خاص . ان الجمهور الاوسع يطالب بالاثر الادبي الذي يقرأ دائماً ، لا الذي يستهلك في حقبة محدودة كأنها اعدت من اجل ان يظهر اسم جديد ، ثم يتوارى . وقد كانت هذه المطالبة –وماتزال- تهيمن على في كل ماأكتب، على الرغم من ان اساليب الكتابة الأدبية اصبحت في السنوات الأخيرة بعيدة عن الاهتمام بعفوية التذوق الجماهيري ولاسيما لدى الاجيال الجديدة . وكثيراً مايبدو ان هناك « شبه تواطؤ » ضمني بين النقاد والكتاب على عزل الاثر الادبي والاديب عن العدد الاكبر والعكس ايضاً . ومهما يكن من مسوغ لهذا في تدني الثقافة الجماهيرية من ناحية ، وارتفاع « مستوى » التجربة الادبية «الحديثة» من ناحية ثانية، فانه يمثل الازمة الحقيقية لدي في بداية بداية كل عمل ادبي؟ النقد اليومي الوحيد الذي يلعب دوره الحاسم في عملية الكتابة : لماذا هذه الصفحات بالذات ؟ ولمن ؟ وكيف تكتب ؟..

انه نقد داخلي محض . ان النقاد والادباء ، في المرحلة ، يطرحون الكثير من هذه التساؤلات في توجيه مشترك ، ويجيبون عليها في شعارات « فضفاضة » براقة من التجديد والاصالة والالتزام والطليعية، وصنع الوجدان الجماهيري ... الخ ، وقد يكون في ذلك شيء من الممارسة الخارجية المباشرة للنقد ، غير انه لايجدي في النهاية حين نكتب . حتى النقد الداخلي لايمنحنا من الاجوبة الا المؤثرات البعيدة الضائعة التي لاسبيل الى البحث عنها ... نكتب لكي نكون اكثر وضوحاً واقدر على ترويض الكلمة .. ومن اجل الذين يمكن ان يفتقدوا هذا اللون القراءات ، اما كيف ؟ فلابد من ان هناك سلالة مجهولة من الكتاب « المعلمين » والناس المغمورين الذين يتقنون فن الحوار اليومي والحديث هي التي حلت محل النقد في صقل هذا الاداء .

* * *

علي الجندي

... كنت منذ البداية مؤمناً بأن على الفنان أن يبدع فنه الخاص به ، والمتميز حتى التفرد ، بل كان طموحي مذ ذاك أن يستطيع الفنان مثل الإله : الخلق من العدم، والا فان كل جهد مبدع كان يبدو لي عبثاً أو مثل العبث ، لأن الناس منذ آلاف السنين لم يتركوا لنا ما نقوله .

ولست أدري الآن من أين جاءتني هذه الفكرة ، ربما من خلال عبقرية المتنبي « الإلهية » ، وربما من خلال احساسي — في طفولتي — لنشأة ناجحة بين أقراني بأنني مختلف عن الآخرين ، وأنني متميز عنهم ، وأحسن مالا يحسنونه ..

وقدبدأت مع نموي أسقط المجتمع، الآخرين من حسابي شيئاً فشيئاً علىمستوى الحياة العامة ، والكتابة ، وكان يبدو لي كتابنا وشعراؤنا المعاصرون ، أقل مستوى مما أريد للكاتب أن يعطي ، وأنهم لم يبدعوا مالا أستطيع مجاراته وأنا حدث بعد ، فكيف إذا نضجت ! ولهذا فقد بدأت « أتدرب » على الشعر بيني وبين نفسي وفي صمت دون أن يكون لي دليل نقدي معين — كنت أنفر من النقد — والقلة النادرة من زملائي الذين اطلعوا على مـا أكتب أدهشتهم كتاباتي حتى الاستنكار .. لكنني بعناد ، كنت مصراً على الاستمرار،ولدي مثل الثقة بأنني في الطريق إلى تحقيق طموحي الشعري المتطرف والمغالى فيه ، أن أبدع مـا لم يبدعه غيري في الشعر ! وحتى بـداية الخمسينات عندما « جربت » النثر ، بل حتى نهاية الخمسينات كنت أسمي كل ما كتبت « محاولات » على الطريق ومزقت أكثرها ..

وإلى ذلك الحين كنت قد قرأت أكثر — ما استطعت التوصل اليه — من نظريات علم الجمال — خلال دراستي للفلسفة خصوصاً — وأبحاث النقد ، مما وجدت فيها ضالتي، لكن صفحات منها كانت تبدو لي كأنها قريبة مما في ذهني ، أحببت مثلاً كلمة نيتشه « علينا أن نكتب بدمنا » فمنذ البداية لم يكن يخطر لي أن هنالك فناناً حقيقياً يكتب بيده أو بدم ناصل مطلقاً !.

ولم أقتنع يوماً بما كتبعني من نقد — وكان قليلاً بالطبع .. — بل كان يفرحني عـدم اعجاب بعض من كتبوا بكتاباتي .. كان يسعدني خصوصاً انتقاد الكلاسيكيين

لغرابة شعري وأعتبره تأكيداً لي على الاستمرار لما أنا فيه وثقة بأنني أفعل «شيئاً» مهماً!

وازددت إيماناً بما لدي ، عندما أصدرت مجموعتي الشعرية الأولى « الراية المنكسة » وكان نصفها قصائد نثرية والنصف الآخر موزونـاً ، فقرأت مقالين نقديين عنها الأول اعتبر المجموعة تنتهي شعرياً بنهـاية النصف الموزون والآخر اعتبرها تبتديء بالنصف الآخر .. فـأثار في ذلك موقفي منذ البداية ، وهو أنني يجب أن أتابع بنفسي معتمداً على حسي الخاص فقط ، وكنت واثقاً بـأنني لم أنتج بالمجموعة المذكورة سوى الخطوة الأولى وأنني مهيأ لانتاج عمل كبير كنت أهييء نفسي له منذ زمن بعيد ..

وهكذا بدأت في العمل عـلى تنفيذ مجموعتي الثانية (في البدء كان الصمت) التي فيها نوع مـن المضاهاة – قـد أكون فشلت فيها – للأعمال الشعرية الكبرى في تاريخ الشعر .. وكنت أقول لنفسي ، ما دمت قد أتقنت – في رأيي على الأقل – لغة الشعر ونفسي مثقلة بالأفكار والمشاعر والصور المبتكرة أو الخاصة – .. فلماذا لا أبدع شيئاً « كبيراً » .. اللغة وسيلة ، وهـي بالنسبة للغة العربية وسيلة مبدعة ، فـلاستعمل كل ما أحسن استعماله منها لأقول كل مـا يوسعني قوله ، بعض الكلمات شعرية وبعضها ليس كذلك كما يقولون ، ولكنني وجدت أن الكلمة تصبح شعرية إذا وضعت في مكانها المناسب أو المشع ، إنها تتوهج شعرياً عند ذلك ، والكلمات بتواشجها الايقاعي واتساقها الصوتي ، ومخارج حروفهـا المتجاورة المتعاشقة أو المتنافرة ، تتموسق في منظومة ايقاعية أو نغمية لتعطي الصورة – الفكرة ، أو الاحساس شحنة تغني معنـاه ، أو تفقره .. – ربما كان ذلك واضحاً عند المتنبي والبحتري أكثر من غيرهما ، بينما تبدو عند الكلاسيكيين المعاصرين هجينة ومتكلفة ..–

لكنني نفرت مـن استخدام اللغة بكل هـذا الوعي الواضح ، كنت أحس بأن « موهبة ما » يتميز بها الفنان ، هي التي تعطيه هذه القدرة عـلى القول المتقن بكلام مصفى .. ربما كان التدرب الطويل هـو الذي خلقها ! وعلى ذلك فانني وجدت عـالم الوعي غـير كاف لاستنزاف طاقات اللغة ، واستدعاء صور الحياة منذ ساعات الولادة الأولى حتى الساعة الراهنة .. ولهذا فانني انتبهت الى أن ما أقوله عن الشعر هو مـا أحسه في ما أكتبه من شعر ، وهكذا فقد انتهت الى أنني عندما أكتب شعراً ، أكون في حال من التوحد شبه المطلق ، والذي يزداد ايغالاً في مطلقيته بقدر ما تكون القصيدة

ملحمّة ، وأكون في وجـد الخلق معها ، حـال من العزلة الوحشية ، لاتشبهها الا عزلة المتهجد لإلهـه ، أو العاكف على جسد يشده اليه بوله الرغبة في الامتزاج بـه .. في التوحد معه ...

... الا أنني ، وبعد سنوات ، وجدتني في قلب الأحداث مزوداً باتقان وسيلة القول ولا أعرف كيف أرصدهـا بشكل أستطيع معه النفاذ بهـا الى الآخرين — صار انطلاقي الى الآخر ليس استجداء له ، بـل عطاء اليه بعد وثوقي من نفسي ومن نضج تجربتي الفنية !.—

ومع أنني ، لم أعتبر ما كتبته يوماً منفصلاً عن الواقع وأحداثه ومشاكله، فانني لمغالاتي بالاعتداد بابداعي وجدتني محصوراً في دائرة اللافهم أو دائرة الابهام والغموض.. ودون أن أتقصد السهولة ، أو الوضوح وجدتني أتأثر بحب الشباب لشعري ، واقبـال الناس — العاديين أحياناً — عليه ، فـأزداد تعبيراً عمـا في نفسي ونفوس الآخرين ، وأقترب من لغتهم في القول ، دون التخلي عن طابعي الخاص ، تميزي ..

وقد تعرفت خلال السنوات الأخيرة على تجارب الآخرين، معاصري من الشعراء الجدد ، فوجدت فيها ما يقارب ما بيني وبينهم ، ومن خلال مناقشاتي مع بعضهم ، أفدت قليلاً في الاهتمام ببعض الجوانب الشكلية — خصوصاً — من شعري .. لكنها ظلت على السطح ، كذلـك تجارب الشعراء الكبار العالميين ، تركت بعضهـا في نفسي لبعض الأصدقاء المختلطة لقيم فنية فيها جمال كثير أحياناً .. لكنها كلها ، وقـد اطلعت على بعضها متأخراً ، لم تحولني عن مجراي الذي حفرته بأظافري حفنة حفنة طية كل هذه السنين من عمري الشعري — فقد رفضت خلال مرحلة طويلة قراءة ماله علاقة بالشعر خشية أن يؤثر علي أو يشوش اسلوب ابداعي الخاص !..—

انني أشبه نفسي — كما يبدو من قولي هنا — بنهر بدأ دون مجرى ، واتخذ كل صفات النهر خلال حفره الدائب لمجراه ، وتعميقه له ، وتسويته لجوانبه وتنقية مائه، دون أن ينتبه بشكل واضح الى روافد كثيرة قد اسهمت معه في جهده المستديم الطويل الأمد.. فهل تراني سأصب في النتيجة في المحيط الكبير فأخفف من ملوحة مياهه المتصلة بزرقة الأزل ؟!

* * *

جورج سالم

يثير هذا السؤال بل هذه المجموعة من الاسئلة مشكلات أدبية ونقدية وجمالية عديدة ، بعضها ذو طابع فردي ، ويتخذ بعضها طابعاً محلياً يرتبط بالواقع الادبي في القطر ، ويصل بعضها الى مستوى عملية الابداع في شكلها الواسع .

والتغلب على هذه الصعوبة سأعمد الى تجزئة السؤال الى نقاط عدة ، أجيب عن كل نقطة منها اجابة موجزة ، لأصل من مجملها الى اجابة واضحة .

ولنبدأ بالنقد الخارجي ، النقد الذي يأتي من المحيط كما سمته المجلة ، اي النقد الذي يمارسه النقاد على الآثار الفنية .

في الواقع أننا جميعاً - قاصين وروائيين وشعراء ومسرحيين وباحثين - ننتج آثاراً (بالمعنى القديم لكلمة الأثر) والسؤال المبدئي الوحيد الذي يمكن أن يطرح هو السؤال التالي ، هل هذا الكلام المكتوب الذي يقدم الى الناس على شكل صيغ لغوية هو مجرد أثر او هو أثر فني ؟ ان هذا السؤال ، فيما اعتقد ، لم يطرح حتى الآن ، واذا كان قد طرح فان الاجابة عنه لم تكن قط اجابة جدية ، تعيد ابداع الأثر في عملية نقدية حقيقية ، فتستكشف أبعاده وما يمكن أن ينتج من آفاق تتصل بجذور الماضي ، ماضي الانسان العربي الثقافي والحضاري ، وتعبر عن الحاضر في واقعه الراهن ، وتنير دروب المستقبل لمنتج الأثر ومتلقيه معاً .

ان النقد عندنا ، يتخذ في الغالب طابع تعليقات تنشر في الصحف اليومية او في المجلات الاسبوعية والشهرية من جهة ، وطابع دراسات جامعية من جهة اخرى . اما الدراسات الجامعية فتعنى بالادب الكلاسيكي في القديم والحديث ، وهذا امر طبيعي بالنسبة اليها ، وقلما تعنى بالادب الراهن لأنه خارج عن نطاق بحثها ، واذا ما تعرضت له في بعض الاحوال النادرة فانها تنحو في ذلك نحواً تاريخياً ليس يهدف الى النقد بقدر مايهدف الى التعريف والعرض المدرسيين ، ولا يمكن للاديب ، بطبيعة الحال وفي احسن الاحتمالات ، ان يفيد من ذلك .

أما ماينشر في الصحف اليومية أو المجلات ، فلا يعدو أن يكون تعريفاً بالأثر أو تعليقاً عليه ، والتعليق ليس نقداً بالمعنى الدقيق للكلمة ، ومع ذلك فقد كان يمكن الاستفادة منه في توجيه الأديب أو الفنان وفي تسديد خطاه . الا أن هذه التعليقات التي تطالعنا بها الصحف ليست بذات فائدة لأسباب عديدة ، فهي نتاج عمل سريع ، ان كاتب التعليق على عجل من أمره دائماً بحكم عمله الصحفي ، فهو يقرأ بسرعة ، وهو يكتب بسرعة ، وقد لايتوفر له الوقت الكافي ليقرأ الكتاب بأكمله أو مجموعة القصص كلها ، وقد لايتاح له أن يفكر فيما قرأ طويلاً وأن يربط النتاج بخلفيات عديدة وتأثيرات شتى ، كما أن مايكتبه قد يكون نتاج الانفعال السريع أو الانطباع الأولي . كذلك تلعب الفكرة المسبقة أو العلاقة الشخصية دوراً فيما يكتب سلباً أو ايجاباً . ونشير ههنا أيضاً الى أن الامكانيات الثقافية الواسعة ووجود منظور متكامل عن مفهوم الأدب وعملية الابداع الفني قد لاتتوفر دائماً لدى كتاب التعليق النقدي ، فالتفاوت فيما بينهم واضح صارخ ، واختلافات المنطلقات النقدية فيما بينهم — اذا وجدت — أشد وأعمق ، هذه الأسباب مجتمعة تجعل هذه الكتابات ذات تأثير محدود بحيث لايمكن أن تسدد خطا الكاتب أو تؤثر فيه . ولقد كتبت مقالات عدة عن كتبي فقراء الناس وفي المنفى والرحيل ، تفاوتت فيما بينها تفاوتاً يؤكد صحة ماذهبت اليه . وأذكر في هذه المناسبة أن الزميل خلدون الشمعة قد كتب دراسة مطولة عن روايتي « في المنفى » سعى فيها الى أن يتعرف مضمون الأثر ودلالته ومدى قدرته على التأثير وبعده الفكري ، ولما كانت هذه الدراسات تنشر في الصحف ولا تجمع في كتاب فان تأثيرها يظل محدوداً جداً (الكتب النقدية — غير الرسائل الجامعية والأمالي — التي طبعت في سورية منذ الاستقلال حتى الآن لايتجاوز عددها أصابع اليد) كما أذكر أنني أفدت من ملاحظة أو بعض الملاحظات التي وردت في مقال سريع كتبه عن مجموعتي فقراء الناس الزميل ممدوح عدوان .

هل نستنتج من ذلك أن النقد لاوجود له على الاطلاق ، وأن الصورة التي رسمتها للواقع النقدي بالغة السواد شديدة التشاؤم ، وأن الكاتب لدينا لايتطور أو أنه ينمو عشوائياً ؟؟

كلا ، فلا شك أن هناك بعض القيم الايجابية التي ساعدت وتساعد الأديب على تلمس دربه وتطوير كتابته ، وسأتحدث عن ذلك ، منطلقاً من ملاحظاتي الخاصة ، وتجربتي

الشخصية في هذا المجال ، وقد ألتقي ههنا مع زملائي الكتاب ، فأغلب الظن أنهم مروا بمثل هذه التجارب .

يكتب الكاتب أثراً ما ــ وهذا الكلام ينطبق على المراحل الأولى من حياة الكاتب الأدبية بشكل خاص ــ ولما كان للكتابة جانب اجتماعي يقوم على ايصال الأثر المكتوب الى الآخرين ، بل لعل الكتابة مظهر من أعمق مظاهر الاتصال بين البشر ، فان الكاتب لايطوي أثره اذا انتهى من كتابته بل يسعى الى نشر ماكتب في صحيفة أو مجلة ، والكاتب في الفترة الأولى هذه يميل الى تعجل النشر والاسراع فيه ، وكأني بالأثر الأدبي لايأخذ أبعاد وجوده الا اذا نشر ، ومن هنا فان نشر الأثر يخضع الكاتب لعملية نقدية لابد أن تؤثر فيه . ان قبول المجلة أو الصحيفة نشر الأثر أو رفضها له ، مظهر أولي من مظاهر النقد التي تمارس على الأثر ، فللصحيفة اليومية مستوى أدبي ، وللمجلة الأدبية الشهرية مستوى آخر ، ويشرف في العادة على وسائل النشر هذه أدباء أو كتاب أو نقاد يتمتعون بثقافة واسعة ومستوى أدبي ولهم تمرس بشؤون الأدب والفكر . وهم ، في الغالب ، يقومون بعملية فرز وانتقاء لما يصلهم ولا سيما بالنسبة الى الناشئين ، ويشعر الكاتب ، في أول عهده بالنشر أنه يتعرض ، كل مرة ، لعملية اختبار . وهذه العملية تدقعه اذا كان جاداً أي اذا كان الأدب يعني وجوده في صميمه ، الى أن يفكر ويطيل التفكير فيما يكتب ، ويبحث عن مواطن ضعفه ليتجنبها أو يسعى لايجاد طابعه الخاص وهويته الذاتية ، فقد تنشر بعض الصحف المحلية نصاً لكاتب ، وتمتنع مجلة أدبية ذات مستوى أرفع عن نشر أثر آخر له ، وقد يقدمه أحد الأندية ليقرأ بعض قصصه أو مختارات من شعره ، بينما ترفض مجلة أدبية نشر هذا النص الذي قرأه ، وفي كل الأحوال فان تبعة ذلك تقع على الأديب نفسه . فميزان الصحيفة اليومية أو النادي غير ميزان المجلة الأدبية ، وما يقبل هناك قد يرفض ههنا ، ومعنى ذلك أن الأديب لم يصل بعد الى المستوى الأدبي المقبول . ان هذه التجربة التي يمر بها الكاتب هي من النقد في الصميم ، وان كان هذا النقد سلبياً ، فهو لايعرف لماذا لم تنشر هذه المجلة الأدبية أثره الذي صفق له الناس بدافع المجاملة حين قرأه لهم . أذكر أنني أرسلت سنة ١٩٥٥ قصة الى مجلة الآداب البيروتية ، ولم تكن تربطني برئيس تحريرها الدكتور سهيل ادريس أية معرفة

أو صلة أو علاقة ، ولم أكن قد نشرت شيئاً قبل ذلك ، وبعد شهور عديدة وجدت القصة منشورة في أحد أعداد المجلة ، فما كان مني الا أن أرسلت اليه قصة ثانية الا أنها لم تر النور قط ، ثم نشرت في المجلة نفسها قصة أخرى ، وكان علي أن استنتج أن القصة التي لم تنشر ليست صالحة للنشر ، وكان علي أن أبحث عن سبب ضعفها وأن أفكر في ذلك طويلاً ، وكان لي مع مجلة الأديب تجربة مماثلة ، وحين أعود الآن بذاكرتي الى تلك القصص أشعر بشيء من الأسف لأن بعضها قد نشر وأحمد الله أن بعضها لم ينشر .

هناك مظهر نقدي آخر يستفيد منه الكاتب وأعني به عرض الأثر على الآخرين، وإذا اتيح الكاتب الاتصال ببعض الأدباء والمفكرين والأصدقاء من ذوي الخبرة والثقافة ليطلعهم على انتاجه ويتقبل توجيهاتهم ومناقشاتهم فلا شك في أنه يجني من ذلك نفعاً كبيراً . وإني لأعتبر نفسي سعيداً أن الظروف قد أتاحت لي فرصة اللقاء بعدد كبير من هؤلاء الأساتذة الذين لم يدخروا وسعاً في توجيهي وإسداء النصح لي حول ما أكتب ، وحول الطريقة التي أكتب بها والكتب الأدبية والنقدية والفكرية التي يجب أن أقرأها .

وقيمة هذا الاتصال تكمن في ثقة الكاتب الطالب بأستاذه أو صديقه ، وإيمانه بموضوعية صدره ونضجه ووثوقه بأنه يحبه وبأن ما يقوله له نابع من ثقافة هي أوسع عشرات المرات من ثقافته ، ومن رغبته في تقدمه ، هذه الرغبة التي لايخالطها هوى أو غرض.

وأذكر ، في هذا الصدد ، المناقشات المفيدة الممتعة التي كنا نشترك فيها في رابطة « الأصدقاء » بحلب . وكانت تتناول عملية الكتابة وما يتعلق بها من خلال قصص وقصائد يقرؤها أعضاء الرابطة ، وكانت المناقشات تمتد ساعات طويلة . وأذكر كذلك ما قدمه لي كل من استاذي سليمان العيسى وخليل الهنداوي من آراء وملاحظات كانت تؤلمني في بعض الأحيان ولكنها كانت مفيدة لي في كل حين . وأذكر قبل ذلك وبعده الجهود التي بذلها نحوي والعناية والرعاية اللتين أحاطني بها المفكر الكبير الاستاذ أنطون مقدسي خلال عشرين عاماً ، لم يحجم فيها قط عن قراءة ما أقدمه له قراءة دقيقة واعية قاسية ، ولم يكف عن توجيه مطالعاتي الأدبية والنقدية حتى اليوم ، وإذا كان في شيء من خير فإليه يعود الفضل فيه .

أصل في خاتمة المطاف الى جانب نقدي آخر أعتبره أهم الجوانب لا بالنسبة الى

الكاتب العربي في قطرنا بل بالنسبة الى أي كاتب ، وأعني به الممارسة ، ممارسة الكتابة وقراءة الآثار الأدبية والنقدية وتمثلها والافادة منها . ان هذه العملية هي وحدها القادرة على تطوير الاديب وامداده بالخبرة والمقدرة سواء كان النقد مزدهراً أم غير مزدهر . فأفضل المجالات التي يتعلم فيها الانسان كتابة القصة مثلا هي قراءة ما يكتبه القاصون الكبار وتأمل ما يكتبون والطريقة التي بها يكتبون . شأنه في ذلك شأن الرسام الذي يقف ساعات طويلة أمام اللوحات الفنية في المتاحف والمعارض . وتأتي بعد ذلك قراءة الآثار النقدية الأساسية (وكثير من هذه الآثار غير مترجم الى العربية مع الاسف). ان قراءتي لألبيريس وسولنيه وستاروبنسكي وبوتور وساروت وغايتان بيكون وريشار ولوكاش وبوبون ، من النقاد الغربيين ، لم تفدني في النقد بقدر ما أفادتني في الكتابة . (قد تلعب الفطرة والموهبة دوراً كبيراً في الشعر أما في النثر فالأمر مختلف) .

أما الحديث عن معاناة الكتابة فأرى أن المجال لم يعد يتسع له ، وأكتفي بالاشارة إلى أن الاستمرار في الكتابة أمر بالغ الأهمية بالنسبة الى الاديب ، وان في اطالة التفكير، وتصور الاثر ذهنياً ولمدة طويلة قبل الشروع في الكتابة لما ينضج الاثر . ان تفكيري في قصة قصيرة سأكتبها يستغرق مني عادة شهرين أو ثلاثة أشهر أقلب خلالها الفكرة على وجوهها وأدرس مراحل نموها والطريقة التي سأصوغ فيها هذه القصة ، والضمائر التي سأستعملها ، والحوار الذي سيجري الاشخاص فيما بينهم والاطار الذي سيتحركون فيه (ان الارتجال عدو الفن اللدود) وتأتي بعـد ذلك العملية الصعبة ، العملية الشاقة القاسية ، ما أشبهها باقتلاع الاضراس ، حين يجهد الكاتب في نقل كل هذه المتصورات الى الورق في صدام قاس مرير مع اللغة التي لايمكن أن تعبر عن كل شيء في كثير من الاحيان . وتأتي عملية التمزيق ، تمزيق الصفحات الاولى ، واعادة كتابتها مرة ومرة ، الى أن تنتهي كتابة الاثر وقد لايتجاوز بضع صفحات ، فاما ان يُدفع به الى النشر ، بعد قراءته ، وإما أن يدفع به الى النار على حد تعبير فاليري .

★ ★ ★

عادل أبو شنب

.. النقد الذي يمارسه الفنان على نفسه .. عملية تركيبية ، بمعنى ان نظرة الفنان الى نتاجه الذي يلد في نفس اللحظة هي نظرة بنائية – ان صح التعبير – تتدخل فيها ثقافة الفنان ووجهة نظره ومفاهيمه الكلية .. الى آخره ، فالنقد بهذه الحالة لا ينفصل عن عملية الخلق ، بل انه متناغم معها ، متداخل بها الى درجة عدم الوعي بها ، أما نظرة الناقد الى النتاج الذي يناقشه في هذه اللحظة فهي نظرة تحليلية ، يجزىء خلالها العمل الفني المخلوق الى جزيئات يناقشها على ضوء مفاهيم معينة – ربما تكون متحركة – في النقد .

يمكن القول اذاً ان النقد الذي يمارسه الفنان اثناء عملية الخلق هو عملية الخلق نفسها ، في حين أن النقد الذي يمارسه الناقد .. مختلف كل الاختلاف . انه حالة من الوعي الشديد ، والتلقي المتأني .

بالنسبة لي النقد الداخلي – أي عملية الخلق نفسها – تمت بالممارسة . لقد كنت شديد الاخلاص الى نتاجي ، بمعنى انني كتبته كفنان وكناقد في نفس الوقت، وبالطبع في حالة من عدم الوعي بهذا الموقف ، والا تحول الفنان الى نوع من الرقيب . وتحولت عملية الخلق الى عملية رقابة ، وبذلك ينقطع الدفق الذي تتحول به الصور المختزنة الى صور فنية ، وكنت استفيد مرة بعد أخرى من معضلات واجهتني أثناء عملية الخلق فأذللها في عملية خلق آنية وهكذا .. وبالطبع لم تقدني هذه المعاني الذاتية الى الكمال لأن الخلق نفسه عملية ديالكتيكية ، تتأثر بالظروف والبيئة والقراءات وغير ذلك ، وهكذا يمكن القول إن الممارسة النقدية الذاتية قائمة ومتطورة ، وتصب باستمرار في نهر واحد ، الشخصية الفنية التي تمثلني او التي عرفت بها . وهي شخصية تخضع ، كأي كائن ، الى تحول دائم .. هذا التحول نفسه هو النتيجة ذات القيمة التي اوصلتني اليها عملية النقد التي هي نفسها عملية الخلق .

وبهذه المناسبة .. لابد من ايضاح موقفي في عملية الخلق . . انا من انصار الجاحظ عندمايقول مامعناه « المعاني على قارعة الطريق » والأدب هو في الصياغة والسبك .. الاسلوب هو الرجل او الفنان . والشكلية التي لم يعبأ بها كتابنا كثيراً..هي

الفن عندي . في ميسور أي كاتب أن يصب على الورق مايختزن من معان ، ولكن كيف يصبها ؟ وماهي الصورة النهائية التي ستظهر به ؟ الفن هو هذه العملية بالضبط ، هو الشكل ، الاناء ، ولست أريد أن يفهم من كلامي أنني من أنصار غلبة الشكل على المضمون لأنه لاشكل دون مضمون ، ولامضمون دون شكل ، وفي الفصل بينهما مغالطة تصل الى حد الخطأ . الصورة النهائية للأثر الفني هي شخصية — موضوعياً — هي الفن والفنان. واذا لم يكن لك موقف محدد من عملية الصهر هذه ، أو من وضع القالب . . اصبحت محض شخصية خاصة ، أي لم تصبح فناناً .

في بدايات حياتي الادبية واجهتني هذه المسألة بالحاح شديد . كنت أقرأ لزملاء.. فأجد كلمات وجملا مرصوفة تؤدي معانيها كما ينبغي ، لكنني لم أكن أجد فناً ، أو أجد شخصيات متميزة . الكلام المكتوب كان أقرب الى أي كلام مفيد يؤلف بتتابعه جملا مفيدة ، وهذه تقود الى سرد متكامل ذي بداية وعقدة ونهاية . قلت لنفسي ، وربما دون أن اطلع بعد بشكل جلي على ماكتبه النقاد وعلماء الجمال في عمليات الخلق الفنية ، قلت لنفسي ، لابد لي من ان اكتب بطريقة مختلفة ، بطريقة تجعل قصتي شيئاً شبيهاً بقصيدة ، اذا ماسقط منها بيت او كلمة .. تهاوت . هذا الموقف كان وعياً كاملا بالخطوة التي تسبق البدء بعملية الخلق ... ثم كتبت مقدماً أزمانة على الزمـان ، مستخدمـاً مونولوجات داخلية ، مستعملا صيغاً غير مألوفة . بدوت لكهة غريبة وقتئذ ، لكنها تلفت النظر ، وما أزال أذكر كيف استقبلني النقاد والزملاء.. بعضهم نعتني بالغموض والمتطرفون قالوا انه يتعمد الغموض — ربما لأنهم نشأوا وعاشوا وهم يقتاتون الادب المكتوب على سجية اصحابه ، دون القيام بأي تدخل للوصول الى ادنى حد من الفنية، أو التقنية الخاصة — بعضهم قال ان هذا الادب هو الفن . وبالنسبة لي ، وكما ذكرت، كانت محاولاتي كلها تدخل في اطار التجربة المستمرة الديالكتيكية — ان صح التعبير — والمعالجات التي تنشد تطوير الشخصية الفنية وعدم تقوقعها في قالب واحد .

بالطبع .. مازالت الحمة قـائمة . مافعلته لعب مدروس بالازمـان والامكنة ، وتداخل منطقي في عواطف الشخصيات التي تدور حولها قصصي ، كما في قصة « احلام ساعة الصفر » التي نشرت في عدد القصة في « المعرفة » وأثارت تعليقات طويلة ، وحمل عليها من بين من حملوا الدكتور العجيلي متهماً العملية كلها بالقصور مسمياً هـذا اللون الأدبي بأنه « أدب الملصقات » . هذا المونتاج الزماني — المكاني الذي ظهر في قصصي

منذ « عالم ولكنه صغير » الذي صدر عام ١٩٥٦ هو أنا .. وهو الحياة نفسها . عملية الفرز والانتخاب السائدة في الادب وفي القصة . . عملية لاتصور الحياة بصورتها الصحيحة ، لأنها تسقط احداثاً وتنمي احداثاً ، وتجعل شخصية باهتة وشخصية مضيئة، المزيد من نبذ فكرة الانتخاب الفردي ، والمضي نحو حشد من الأحداث المنتخبة يصبها الكاتب في تيار واحد ، تتلاعب فيه أزمان وامكنة مختلفة.. هذا هو الفن الذي أحبه. كأني بنفسي ذاكرة ضخمة ، تقدم بعملية فرز وانتخاب جماعية لأحداث وشخصيات من الماضي والحاضر ، ولتصورات واحلام من المستقبل ، وتصبها في نهر واحد . فكرة انتخاب مشهد واحد .. فكرة بائسة في رأيي ، لأنها تزوير للحياة من جهة ، وضغط على الفنان كي يعتنق ابسط ما في الفن من وسائل .

* * *

بالنسبة الى النقد الذي مارسه النقاد على نتاجي .. ما اظن — وبصراحة مطلقة — أنه ترك اثراً يذكر ، لأن النقد الذي مورس لا على نتاجي وانما على نتاج المرحلة كلها يحتاج الى منهجية لم تتوفر له . النقد الذي عومات به من نوع الاحكام الجاهزة ، هذا عمل جيد ، هذا عمل رديء . ان هذه النقطة بالذات تقودني الى مناقشة القيم النقدية التي كان من المفروض أن تطور انتاجي وانتاج سواي من القصاصين . ماهي هذه القيم ؟ وما هي تطلعاتها والايديولوجيات التي تتكىء عليها ؟

في أحسن الحالات كان الناقد يتكىء على مفاهيم نقدية انبثقت عن نظريات سياسية. في الخمسينات تداول الأدباء نظرية : « الادب للشعب » او « الادب للمجتمع » او « الأدب للحياة » وطرحوها في مقابل « الادب للادب » او « الفن للفن » او ماسمي بـ « البرج العاجي » وهذه النظرية أصلاً جنين ولدته الثورة البلشفية والاتجاهات السياسية اليسارية في اوروبا ، وراحت تناقش الادباء وفق قيم تحولت بسبب العنف الثوري الى قوالب . هذه القوالب بالذات تبناها بعض النقاد ، وراحوا يصنعون الادب الذي في السوق على اساسها . انتاجي لم يستطع ان يستوعبه قالب من هذا النوع . أنا ضد « الجدانوفية » لأن مفاهيمها النقدية تتعارض مع وجهة نظري وليست بالتالي صالحة لتقييم نتاجي .

من هنا يمكن القول انني سبقت المفاهيم المتحررة (في الادب) التي حملها المؤتمر العشرون . لم أكن ستالينياً اثناء ستالين ، ولهذا تلاءمت التطورات الادبية التي جاءت

بعد المؤتمر العشرين مع مفاهيمي في الخلق الفني ، واستطاع النقاد وقتئذ أن يجدوا في الشكلية التي اهتم بها عادة (مثلاً) جمالية كانت مرفوضة في القالب الجدانوفي . بدأ الاحتكاك الجاد منذ هذه اللحظة واستطاع نقاد أن يدوروا في هذا الإطار أثناء عملية النقد والتقييم.. ولكن هؤلاء النقادأنفسهم ، للأسف ، كانوا جدانوفيين ، وتطوروا .. وليس العكس .

على الجانب الآخر .. كان ثمة نقاد يعتنقون مفاهيم نقدية متحررة ومتطورة استطاعوا أن يجدوا في نتاجي ما لا قصدته ، واستطاعوا في الوقت نفسه أن يطرحوا قيماًنقدية استوقفتني وقادتني بشكل غير مباشر ، نحو تعميق مفاهيم فنية ونبذ أخرى ، غير أن هذه القيمة النقدية — وبصراحة ايضاً — ليست قيما مستنبطة من واقع محلي ، انها صورة منقولة عن تطورات طرأت على مسيرة الفن والادب والنقد في العالم ، ومن هذا المنطلق يمكن الجزم بأن مفاهيم نقدية محلية (او نظرية نقدية مرتبطة بالواقع الأدبي الراهن تعنى بالتغييرات الاجتماعية والسياسية وتحلل الادب على ضوئها) لم تظهر بعد على مستوى القطر بالتحديد .

ان النقاد أنفسهم من هذه الزاوية يتخبطون في قيمة نقدية ليست متوازنة مع النتاج المطروح ، وليست ابنة البيئة ، وأرجو ألا تفسر هذه الملاحظة بانها دعوة الى جدانوفية عربية صارمة ذات قوالب .. انها على العكس دعوة الى مزيد من التحرك في اطار القيم النقدية المطروحة للوصول الى قيم نقدية تتكيء على الواقع الادبي الراهن .

وبكلمة .. حتى الآن لم يوجد النـاقد المحلي الذي يستطيع أن يؤثر في نتـاج اديب محلي .

★ ★ ★

عبدالعزيزهلال

يمكنني التأكيد على أنني لم استفد من النقد بمفهومه الفني أيما فائدة ذات قيمة .

فقبل بلوغي سن النضج الادبي ، كنت أهتم بالنقد ، نتيجة اعتقادي في ذلك الحين بأن وظيفة النقد متممة لوظيفة الخلق . وهو اعتقاد صحيح ، لكن الواقع في بلادنا يجعل النقد فيها عملية منفصلة تماماً . عملية تمدها الظروف والمناسبات . وهي ، مهما تنوعت واختلفت تبقى ظروفاً ومناسبات خاصة بالشخص الناقد وبالشخص المنقود انتاجه .

في القطر العربي السوري بدأت معطيات الكتاب تأخذ اتجاهها نحو النضج والبناء السليم ، في مجال القصة، منذ النصف الاول من هذا القرن حين ظهرت بالتدريج مجموعة من الكتاب تتميز بروح أكثر جدية وتفهماً القصة عن كتاب النصف الاول من هذا القرن. فما انتهى العقد السادس حتى أصبح لعدد من الكتاب في سورية اتجاهاتهم الخاصة والمميزة. وهذا يعني أن فن القصة أصبح موجوداً تماماً منذ اثني عشرة سنة على الاقل .

أما النقد فظل محاولات مبتسرة ، يقوم بها كتاب غير مختصين . . وكطفرة ، وظل — الأسوأ من ذلك — شبيهاً ببرامج اذاعاتنا السياسية . . « مع » أو « ضد » . . لأسباب خاصة او اغراض خاصة .

وهذا المفهوم للنقد ، بطبيعة الحال ، هو مفهوم عامي . . لا يختلف عن احاديث المقاهي واستقبالات النسوان » .

وهذا المفهوم للنقد لم يعجز — فقط — عن القيام بوظيفة ، بل انه عقدني أنا بالذات — على سبيل المثال — وجعلني أتخبط في تلك السنين التي سبقت عشر السنوات الاخيرة ، حين كنت في مدينة نائية ، اعتمد على ما ينشر من آراء نقدية في مجلاتنا وجرائدنا .

أما النقد الذي أفادني فهو رقابتي الذاتية ، التي اعتمدت ملاحظة الواقع الخاص جيداً . .

ذلك لأنني ممن يؤمنون بأن القارىء له الاعتبار المساوي للاعتبار الفني في المرحلة الأخيرة لتمام الخلق .

فأنا مادمت قد اخترت الأدب وظيفة ، وما دمت قد آمنت بأن هذه الوظيفة يجب أن تـؤدّى ، فلا سبيل إذن للتهرب من القارىء أو لاغفاله .

وإذن فمسألة هذه الوظيفة لابد أن تفرض ثلاثة أسئلة رئيسية :

— لماذا أكتب ؟

— لمن أكتب ؟

— كيف أكتب وماذا أكتب ؟

نلاحظ أن جواب كل سؤال هو الذي يستتبع السؤال التالي ، حين نشتهي إلى جواب السؤال الثالث ذي الموضوعين المتلازمين بالضرورة ، إن لم أقل المتلاحمتين تلاحماً حيوياً وليس فنياً فحسب .

تلك هي في رأيي مسألة النقد نفسها ، النقد بمعناه الفني ، ما دام وظيفة متممة لوظيفة الخلق .

وان القيم النقدية التي أسهمت في تطوير انتاجي بعد ذلك لم تكن الا قيماً خاصة بي . مستمدة ، بصورة عفوية في الحقيقة ، من ملاحظة الواقع في سورية ، ووظيفة الأدب استناداً الى هذا الواقع ، واقع التخلف ، الأمية ، القصور عن ادراك معطيات الفن وقيمه الجمالية العالية ، الخ ،. مما يحتاج الى دراسة مطولة كاملة في الحقيقة ، المهم ان تلك الاسئلة نفسها هي الاسس التي يقوم عليها اتجاهي الفني ، وتطوير انتاجي القصصي والتلفزيوني .

أولا : لماذا أكتب ؟

ثمة دافعان للكتابة عندي . الأول ذاتي ، هو التعبير عن نفسي ، وعن الارهاصات التي تتراكم وتتحول الى هم في الصدر ، فلا بد من تفريغها ، ولكن بصورة جمالية . والدافع الثاني غيريّ ، هو تحويل ارهاصاتي الشخصية الى مسألة عامة ،مادام أساس مسألتي هو الواقع نفسه . . الواقع الذي يعيشه الآخرون ، ولا بد اذن من كشفه وتعريته .

ثانياً : لمن أكتب ؟

واذن فأنا أكتب للآخرين ، والا فما الفائدة من عذاب الخاص ؟

والآخرون فئتان .

الفئة الأولى مثقفون يقرأون المجلات الخاصة .

الفئة الثانية أنصاف مثقفين لا يقرأون مجلات اختصاصية ، أو أدبية ، بعضهم يقرأ الجريدة أو المجلة الاسبوعية والغالبية تكتفي بالاذاعة والتلفزيون وحدهما .

وهذه الفئة الثانية هي الفئة الأكثر تخلفاً في بلادنا ، وهي أقل معاناة الواقع ، وبالتالي هي الفئة التي تحتاج الى الوعي .

وأنا يهمني أن أتجه الى هذه الفئة بالذات . فهي أكثر حاجة الى ادراك الواقع من الداخل ، الوعي الذي هو هدف الكاتب .

وهكذا يتحول السؤال : ماذا أكتب ، وكيف أكتب ؟

والجواب عليه هو انتاجي الحالي ، سواء في مجال القصة ، أو في مجال الاذاعة والتلفزيون .

وليد اخلاصي

أود أن أسلم مبدئياً بهذا التقسيم المطروح للنقد : الخارجي والداخلي ، ولكنني أحب أن أستقرىء ظاهرة سائدة في مجتمعنا المتخلف ، ألا وهي ارتباط الحركة النقدية بالعلم ، ايماناً وحركة ومؤسسات . وهذا الارتبـاط في الاصل ايجابي ؛ ويرتفع احياناً الى مرتبة الارتباط الكامل : العلم هو البيئة الصحية للحركة النقدية ، بالرغم من أن النقد ذاته عمل فني بحت .

ولما كان المجتمع الذي يعيش فيه الكاتب – الفنـان ، يتسم بضعف ملحوظ في الايمان بالعلم ، وبحركة بطيئة في نمو العلم ، وبتخلف المؤسسات العلميـة ؛ فان الحركة النقدية ، والأمر كذلك ، حركة مصابة بعقم جزئي مع ضعف شامل .

ومن خلال استرجاعي لتاريخي الادبي القصير ، أود أن أستجيب للتقسيم الذي بني عليه السؤال ، مستعيناً بتقسيمات اخرى قد تساعد على توضيح التفاعل الذي ساهم ويساهم في تكويني الفني .

١ — النقد الخارجي ، واستطيع ان أعدد عناصره الرئيسية بما يلي :

آ — النقاد : وكانوا على المستوى المحلي ، قلة ، بالاضافة الى اقسام آرائهم التي صبّوها على انتاجي بالتفكك واللاموضوعية والآراء الشخصية البحتة والتسرع وعدم القدرة على المتابعة المستمرة لانتاجي ، مما يتيح لهم عملية البناء النقدي . الا أنه وللأمانة العلمية أسجل أثراً ملحوظاً خلفه في انتاجي ناقد شاب هو خلدون الشمعة ، وبخاصة فيما كتبه عن (الفن التركيبي) في بعض محاولاتي التجريبية التي اتسمت في بعض أجزائها بالتركيب وليس بالخلق ، وهذه الملاحظة بالاضافة الى التأكيد على (قضية التجريبية) في الأدب ، ولّدت فيّ حماسة مستمرة لمتابعة خطي التجريبي الذي مازلت أنتهجه حتى الآن .

ب — المثقفون : وهم بعض من القراء الأذكياء ممن يتقنون القراءة والقدرة على ابداء الآراء شبه الموضوعية ، لكن العمومية ، وهم عادة من الأصدقاء والرفاق أو من المعارف . وقد استطعت في كثير من الأحيان ان أفيد ملاحظاتهم ، اذكر أبرزها في توجيهي نحو محاولاتي في اضافة شيء جديد الى الكلمة المكتوبة ، مع الابتعاد عما هو مكرور أو أكثر طرحه .

حـ — أناس عاديون : انصبت ملاحظاتهم المفيدة حول فكرة (فائدة الأدب) مما يشدني ، كلما انحرفت ، نحو اختيار ما هو مفيد وبسيط ويملك امكانية التوصيل .

اذن فما بين « المثقفون » و « العاديون » كقيمتين نقديتين متوافقتين أحياناً ومتنافرتين أحياناً أخرى ، تتجاذبني قيم نقدية ليس لها مفهوم النقد العلمي بقدر ما تحمل في داخلها بذور التحريك التي تنبت في تربتي وفقاً لقوة لبناتها وخصوبة التربة المتفاوتة في قوتها من حين لآخر .

٢ — النقد الداخلي ، وهو أمر يصعب تحديده في الوقت الحاضر (قياساً لمداركي العامة التي تأخذ في النضج بازدياد العمر والثقافة والاستشراف الجمالي أو التخيلي العلمي للمستقبل) الا أنه يمكن تحديد النقاط التالية كمدخل لتعرف الى حركة النقد الداخلي :

آ — المعاينة الذاتية ، والتي تغذيها :

أولاً — التربية العلمية التي تولدت عندي أصلاً من علومي الأساسية المتلقاة وتطبيقاتها الملموسة كاستخدام المجهر في التشريح .

ثانياً – التربية الاجتماعية الناجمة عن مفهوم أخلاقي اولي مكتسب ينطلق من « ماذا أفعل ؟ ماذا فعلت ؟ ماذا يفعل الآخرون ؟ » . وهذا المفهوم المكتسب يقودني أحياناً الى التساؤل المستمر في النقطة التالية « ما مدى مطابقة الفعل الانساني الذي أعيشه على الفكر الذي أعطيه ؟ » في الوقت الذي تقودني التربية العامية الى طرح السؤال التالي : « ما مدى ما أضيفه شخصياً الى الفكر الادبي والاجتماعي ؟ » .

ب – المقارنة ، وهذه النقطة كثيراً ما تخدم عملية المعاينة الذاتية ، وهي تستند الى الثقافة اليومية المكتسبة والتي تأتي من القراءات (كتب – مجلات ...) ومن المشاهدات (سينما – مسرح – تلفزيون ...) .

والمقارنة ، تشكل يومياً قيماً نقديةمبتورة أو شبه متكاملة ، تؤدي الى نضوج عملية المعاينة الذاتية في مجال « من أنا بالنسبة لما يجري على المستوى المحلي ، المستوى العربي ، وعلى المستوى العالمي ؟ » . وهذه المقارنة تلعب أحياناً دور الموجّه والمقيّد وتقول أحياناً « قف » أو « لا بأس » أو « مزّق » الخ . .

أخيراً ، وللاجابة على الشق الأخير من السؤال والمتعلق بالقيم النقدية التي أسهمت في تطوير انتاجي أقول ، عموماً من هذا السؤال ، ان الحديث عنه يعني الحديث عن الثقافة المكتسبة خلال حياتي الفكرية ، وهذا أمر يصعب استعراضه لمخاوف كثيرة أهمها الخوف من استعراض العضلات الفكرية ، وهذه عندي مسلمة نقدية عكسية مفيدة وأشبه بالتعويذة التي أعلقها في عنقي أينما ذهبت .

ولكنني بالرغم من هذا أود أن أطرح قيمتين اثنتين للاستشهاد وكأمثلةفحسب:

أولاً – قيمة خارجية، جاءتني أصلاً من تعريف لينينللفن بأنه الفرح الداخلي، والتي لعبت دوراً كبيراً كقيمة ضابطة لعملية الانتاج في بدايات حياتي ، إلا أن هذه القيمة النقدية الخطيرة ، لم تلبث مع بدايات الوعي الكامل للمأساة الانسانية بدءاً من تعذيب جسدي لمعتقل سياسي ومروراً بالاستهزاء الاستعماري لدول القوة بدول الضعف وانتهاء بأحداث ١٩٦٧ الفاجعة ، تغيرت تلك المأثورة اللينينية لتأخذ شكلاً جديداً هو أن الفن هو الحزن الداخلي ايضاً .

ثانياً – قيمة داخلية ، لم تنضج بعد ، ولكنها في التسلسل المنطقي لنضوج الأفكار المكتسبة والرائجة في المناخ الأدبي المحيط ، تأتي تتويجاً لمئات الملاحظات

والآراء التي كانت وما تزال هي الذرات المنشطة لعقل الأدبي ، والتي يمكن تلخيصها بالنظريتين التاليتين :

أ – نظرة الفن للفن ، وهي وإن باتت مستهجنة ، إلا أنها ما زالت تدخل لاشعورياً في بدايات الكاتب عادة، حيث تتحكم في تكوينه النشاطات الجنسية بشكل رئيسي.

ب – نظرة الفن للحياة ، وهي القيمة الأخلاقية التي طرحت كبديل للنظرة الاولى ، والتي إن دلت على شيء فانما تبدل على تبدل جذري في العلاقات الانتاجية لصالح الانسان ، وهذا أمر لم يثبت عكسه حتى الآن ، نظراً لمتانته الأخلاقية وقوة تركيبه الداخلي .

وتأتي القيمة الداخلية التي ألمعت اليها في البداية تتويجاً غير مستقر حتى الآن ، إلا انه يبقى مجرد رؤيا نقدية ذات فعالية ، وتلك القيمة هي « الحياة للفن » . ولما كان المجال لا يسمح الآن لنقاش تلك الفكرة ، إلا أنني استشرف المستقبل فأرى أن البشرية مكرسة أصلاً لتتويج نضالها بأشرف ما يمكن للانسان أن يقصد ألا وهو الفن .

كتاب الشهر

الحكيم على سرير بروكروست (*)

محيي الدين صبحي

لكي لانتخرط في سوء تفاهم لالزوم له مع الزملاء من النقاد والاساتذة الدراسين سنبدأ بتحديد نوع النقد الذي يتجاوز بالنقد دائرة العلم ويدخل به في دائرة الفن . ذلك أن النقد ، بما هو فهم للنصوص وتحليلها وارجاعها الى مصادرها ثم تقييمها بمقاييس الفن والمرحلة ، أمر لايختلف على اجراءاته النقاد مها اختلفت

(*) « لعبة الحلم والواقع .. دراسة في أدب توفيق الحكيم » . تأليف : جورج طرابيشي . منشورات دار الطليعة ١٩٧٢ .

نزعاتهم ومناهجهم إلا اختلافاً في حكم القيمة أو اختلافاً مبنياً على تعارض في المنهج.. غير أن الاجراءات لاخلاف عليها ؛ وهذا مايجعل من النقد علماً او شيئاً شبيهاً بالعلم . أما طريقة عرض هذه الاجراءات ، وأسلوب كشفها للقارىء ووسيلة اقناعه بنتائجها ، فتلك هي الأمور التي تخرج النقد من حيز العلم الى حيز الفن .. شأنه شأن الجراحة : فقد لايختلف عدد من الجراحين المتعاصرين في الاستعداد والتدريب والاجراءات الأولية للقيام بعملية جراحية ، لكنهم بعد ذلك يتفاوتون في كل ماله علاقة برهافة الحس وخفة اليد وحدة الاستنتاج وحسن التأني . ان فن النقد هو علم النقد مضافاً اليه وعي الناقد بتفصيلات العملية العقلية والتذوقية لاصدار الحكم ، وقدرته على تسجيلها . إن النقد الجميل هو الذي يسجل حركات عقل الناقد ويسمعنا صوت آلات عقله وهي تطقطق . ذلك أن النقد في عرفنا عملية اقناع ، والناقد الذي يظهر على انداده في الحكم ، مهما اختلف معهم ، هو الناقد الذي أوتي موهبة عرض حججه وارشادنا بحساسته الى مواطن الجمال في الاداء والبلاغة في التعبير والرشاقة في البناء أو إحكامه .

وفي الواقع فان النقد في حقيقته يتجاوز الأمور الأدبية الى النظر في آفاق الحياة، بحيث يبلغ أن يكون الوفاق أو الخلاف بين الأديب والناقد مبلغ البحث في طريقة الحياة أو حتى طريقة النظر اليها، فينذر الناقد نفسه لتصفية ما يراه تأثيراً ضاراً من انتاج الأديب في القراء، كما حاول أن يفعل الناقد جورج طرابيشي بتوفيق الحكيم. ويبدو أن الناقد جورج طرابيشي ، بعد ان امضى اكثر من عشر سنوات في ترجمة نشيطة لثمار الفكر الوجودي والماركسية الأوروبية وبعض الروائع الأدبية ، قرر أن يستأنف ماانقطع من نشاطه الأدبي ؛ فقد بدأ الرجل قاصاً موهوباً وناقداً جاداً ثم صرفته شؤون الحياة ومطالب السوق والمرحلة الى الترجمة ، وهاهو يطلع علينا بكتابه الجديد « لعبة الحلم والواقع .. دراسة في أدب توفيق الحكيم » .

إن فرضيات الناقد بأكملها متضمنة في المقدمة الجملية الشاملة التي وضعها المؤلف لكتابه فهو يرى :

[أن « وجه الحقيقة : هي(١) » مفتاحنا الى عالم الحكيم . ولسوف ندهش للروح الهندسية الدقيقة التي شيد بها هذا العالم . والحق أن كل عالم الحكيم يتحرك بين آليات ثلاث : تحطيم وحدة الانسان « شهرزاد »، الفروض المستحيلة « أهل الكهف » ، لعبة الحلم والواقع « عصفور من الشرق » . وكثيراً ما تتداخل هذه الآليات « بجماليون » ، وان تكن الغلبة للأخيرة منها بوجه خاص . ولا يصعب علينا أن نتصور أن من يقدر على تحريك مثل هذه الآليات المتداخلة وعلى تشبيك مسنناتها هو انسان مهندس قبل أن يكون أي شيء آخر . والواقع أن الحكيم مهندس عبقري] ص ٢٥ .

أما بخصوص تحطيم وحدة الانسان ـ أي تفصيل ملكاته إلى عقل وقلب وغريزة ، فان الناقد يرى :

[أن هذا الفصل المصطنع بين العقل والقلب لا يفيد الحكيم في النصوص الكثيرة التي حررها في تحليل الفروق الحضارية المزعومة بين الغرب والشرق فحسب، بل يفيده أيضاً في اصطناع محاور للصراع في مسرحياته] ص ٢٣ .

ثم يضيف الناقد في الصفحة ذاتها :

[وبالفعل . انها لنتائج غريبة تلك التي نصل إليها إذا حطمنا وحدة الانسان ، وجعلنا ملكاته من غريزة وقلب وعقل منفصلا بعضها عن بعض ، مستقلة في ذاتها ، وربما متناحرة متصارعة فيما بينها] .

وهنا لا بد لنا من التريث لنتساءل : إذا لم تكن النفس البشرية مسرح الصراع ، فأين يمكن لهذا المسرح أن يقع ؟ أم أن الناقد يحلم بنفس تتآلف فيها الملكات وتتناغم الطاقات والأهواء بانسجام « ملائكي » ينتفي معه كل نزوع ؟ ألم يقم علم النفس الحديث بأكمله على نظرية فرويد في الكبت عند الطفل والمراهق والبالغ الراشد ؟ وما هو الكبت إن لم يكن في التحليل الأخير « رغبة » بشيء يمنعه عنا المجتمع أو نمنع أنفسنا عنه ـ بإرادتنا ضد قلبنا ـ خوفاً من المجتمع ؟ لقد

---

(١) كذا أوردت في الأصل .

فات الناقد في مناقشته لأقوال الحكيم عن استقلال الملكات أن الحكيم يقصد النتائج الفنية في الدرجة الأولى،والنتيجة الفنية تقوم دائماً على فرض جنوح لايخرج بالمرء عن دائرة الآدمية السوية . ولنقل بعبارة أخرى إن صراع الملكات أو جموح إحداها يجب أن يظل محصوراً في اطار شخصية يقنعنا الكاتب من خلال رسمه لها بامكان وجودها .. فاذا وافقناه سار بنا خطوة أبعد في سبيل الكشف عما يترتب على افتراضه ، كما يتبين ذلك في أجلى صوره وأعظمها في « الأخوة كرامازوف » وكما يتضح بصورة أكثر فنية وشفافية في «شهرزاد» . ولعل الحكيم كان يتحدث عن انفصال الملكات وفي ذهنه مسرحيته الخالدة « شهرزاد » حين قال في كتابه « تحت شمس الفكر » : (ولعل أول ما يفهم من هذا الاستقلال بين الملكات تباين ألوان الحقيقة لدى كل منها ، فما يصدق عند القلب لا يصدق عند العقل .).

ولعل الناقد بلغ أوج طاقته الفنية في تحليل هذه المسرحية الخالدة وتذوقها والكشف عن بنائها .

[.. وكما تدور الكواكب حول الشمس في الوقت نفسه الذي تدور فيه حول نفسها كذلك تدور شخصيات المسرحية حول شمسها ، شهرزاد ، وحول نفسها معاً .. بل إن الحكيم توكيداً منه لمبدأ التناسق الفلكي اختار عن عمد أن يسمي الوزير باسم « قمر » ، قمر الدائر في فلك شهرزاد دوران القمر الطبيعي حول الشمس .

تعديل طفيف واحد أدخله الحكيم على النظام الشمسي في مسرحيته ، فالكواكب في هذا النظام معتمة ، ولا تستمد ضياءها إلا من نور الشمس . أما في المسرحية فالأقمار هي المضيئة ، والشمس ، شهر زاد ، لا تستمد ألقها إلا من الأنوار المنعكسة عليها من تلك الأقمار . وهذا التعديل هو من صميم فلسفة الحكيم . فالمرأة عنده ، كما رأينا ، كائن سلبي ، أما الايجابية فللرجل . منه تنبثق الحركة ، وعنه يصدر الاشعاع . أما المرأة فوظيفتها التلقي . إنها محور الرجل ومحرق اشعاعه] ص ٦٥ .

[وكما أن من واجب الناقد عادة أن يحلل ما ركبه الفنان ، كذلك فان من واجبه احياناً أن يركب ما حلله الفنان . ومن هنا نقول إن العبد والوزير قمر والملك

شهريار ليسوا إلا وجوهاً ثلاثة لانسان واحد ، أو مراحل ثلاث من تطور انسان واحد ..] ص ٦٨ .

[ولكن من هي شهرزاد ؟

إنها كالرجل ، كشهريار ، تتمدد على مستويات ثلاثة . وكما أن شهريار عبد ووزير وملك ، عزيزة وقلب وعقل في المراحل الثلاث من تطوره ، كذلك فان لشهرزاد وجوهاً ثلاثة . ولكن الفارق بينها وبينه أن وجوهها الثلاثة متزامنة متضامنة ، متداخلة ، بينا عاش هو كل مرحلة من مراحله على حدة ، فعرف التطور والتجاوز ولكنه لم يعرف قط وحدة الوجود . هذا التداخل ، هذا الاختلاط في شخصيــــة شهرزاد هو الذي يغلفها بسحر اللغز ، وهو الذي يضفي عليها غموضاً وجاذبية . وكما أن شخصية شهريار لا يمكن أن تفهم ما لم تركب كذلك فان شخصية شهرزاد لا يمكن أن تستوعب ما لم تحلل .) ص ٧١ .

ألا ترون معي عقل الناقد وهو يعمل ؟ أولا تحسون معي بنبض فكره يخفق بين السطور والمعاني والقيم ؟ ذلك هو الفن في النقد ، وذلك هو الجمال أو هو الطريق الجميل إلى الاقناع الجميل . ولولا أنني أنفر ممن يغلقون باب الاجتهاد لظننت أنه ما بقي بعد هذا قول لقائل في تلك المسرحية الرائعة . ولولا أنني أخشى الزيادة في التطويل ـ وقد فعلت ـ لاقتبست معظم ما جاء على قلم جورج في هذا التحليل النفاذ لذلك الأثر الأخاذ ، سوى أن هناك استدراكات في الفهم ليسمح لي صديقي جورج بأن أوردها : فهو بعد تحليله المعجب لشخصية شهريار الذي يشاهد ماضيه ماثلاً في العبد وفي الوزير ويريد أن يتجاوزهما خلافاً لارادة شهرزاد ، يقول :

[ولكن ما من قوة تحول بين شهريار وقد أصبح رجلا وبين توقه الى ان يكون اكثر من رجل ، ما بعد الرجل . ذلك أن الرجولة تجاوز دائم ، والرجل لا يتجاوز نفسه إلا بتجاوز المرأة التي صنعته رجلا] ص ٧٠ .

هنا نعود الى فصل الملكات ؛ فما دام شهريار عقلاً ، كما أراده الحكيم وصوره ، فلم لا يكون رمزاً لحركة العقل الديالكتيكية التي لا تفتر عن التجاوز؟ وبمثل هذا التفسير يندمج العقل بالرجولة ، وكلاهما جوهره التجاوز في رأي الحكيم؟ وهذا الاستدراك ليس بسيطاً إذ ينسحب على كامل النصف الثاني من تفسير جورج للمسرحية تحليلاً وتركيباً ، بحيث لو وضعنا كلمة « عقل » محل كلمة « رجولة » حيثما وردت ، لكان التحليل أدق وأصوب وأكثر اتساقاً « Consistancy » مع روح المسرحية ومفهوم الحكيم لفرضية فصل الملكات. يقول جورج مثلاً .

[لقد بعثت شهرزاد الرجولة في شهريار ، لأن أنوثتها لا تكتمل إلا بها. ولكن الرجولة متى بعثت فلا بد أن تشق طريقها الى ما بعد الرجولة مهما يكن الثمن . وتلكم هي على وجه التحقيق مأساة شهرزاد ، فقد هجرها في منتصف الطريق ذاك الذي وجدت فيه كمالها] ص ٧٢ .

لو أحللنا في هذا النص كلمة « عقل » محل « رجولة » ألا نحصل على التفسير المطلوب لشخصية شهريار في المسرحية ، بما هو عقل يتجاوز نفسه في شوق محرق الى الحقيقة ؟ — حقيقة قمر وحقيقة العبد وحقيقة شهرزاد ، أي حقيقة الملكات التي يمثلها القلب والغريزة تجاه الأنوثة ، وبالتالي توق العقل الى فك ألغاز الحياة وارتداده عنها حسير البصر ! إن هذا الاقتباس الذي يشكل حجر الزاوية في تفسير الناقد ينحرف بهذا التفسير بعيداً عن المسرحية ومقاصد الكاتب ، وذلك باتجاه تحليل مفهوم الرجولة والأنوثة لدى الحكيم النيتشوي ، ومثل هذا الانحراف وصل بالناقد الى غايته التي يريد البرهان عليها عن طريق المقارنة بين المرأة والرجل في نظر الحكيم .

[هي الأرض وهو بذارها . هي الكأس وهو ماؤها . هي الغيم وهو الرعد . هي الرخاوة والهلام ، وهو الصلابة والارادة . هي البحر وهو الجبل . هي التربة وهو المحراث . أفعجب بعد هذا إذا ما وحد شهريار بين شهرزاد وبين الطبيعة ؟ أو عجب

إذا ما استطاع الحكيم ، عن طريق هذا التوحيد ، أن يعطي لعبة الرجل والمرأة أبعاداً كونية ؟] ص ٧٣ .

الجملة الأخيرة هي الغاية المسبقة والفرضية المسبقة التي يريد الناقد أن يصل إليها ليثبت نظريته في أن الفن عند الحكيم لعب ، وما دام لعباً فهو خال من المضمون .. وما دام خالياً من المضمون فهو تافه وغير جدير بالاحترام .

(وأينا أن لعبة الانفصال والاتصال أثيرة لدى الحكيم . وميزة هذه اللعبة أنها قابلة للتلون إلى ما لا نهاية : الحقيقة والحلم ، الواقع والمثال ، الحياة والغنى ، المرأة والرجل ، الشخص والشبح ، الأرض والسماء . وثنائية هذه اللعبة تواثم فن المسرح الى أبعد الحدود . . . ولكن ثنائية الحكيم ليست من النوع المانوي . . (هي) ثنائيـــة اندماجية إذا صح التعبير . ولا نقصد بذلك أنها ديالكتيكية ، فالديالكتيك تركيب ، والتركيب تقدم . فالنقيضان عنده نقيضان ، ولكنها قابلان في الوقت نفسه لأن ينوب أحدهما عن الآخر ، لأن الحدود بينها غامضة ، متداخلة ، غير محدودة . والتناقض بينهما ليس من صميم طبيعتها بل هو ، كالألم عند الحكيم ، مصطنع الى حد بعيد) ص ٩٣ .

ذلك هو جوهر انتاج الحكيم في نظر الناقد . وبغية الكشف عن هذا الجوهر ، واثبات انه جوهر مزيف ، انحرف الناقد في تفسير مسرحية «شهرزاد» فبدلاً من أن يتوصل إلى ما يريد الحكيم أن يقوله ، من أن النظر الى الحياة بالعقل وحده أو بالقلب وحده أو بالغريزة وحدها يشفي بنا الى طلسم لانستطيع حل ألغازه ، تقوّل تفسيرات بعيـــدة ، اضطر الى جلب مفهوماتها من خارج المسرحية ، من مؤلفات أخرى للحكيم ، ثم قال انظروا الى المسرحية على ضوء جديد لتظهر فيه ، ومن خلاله ، على أنها لعبة !!

نقلنا عن الناقد قوله : (ان كل عالم الحكيم يتحرك بين آليات ثلاث :

تحطيم وحدة الانسان « شهرزاد » ، الفروض المستحيلة « أهل الكهف » ، لعبة الحلم والواقع « عصفور من الشرق » .) ص ٢٥ .

وبما أننا أظهرنا طريقة الناقد في عرضـــه لما تصوره أنه تحطيم لوحدة الانسان في « شهرزاد » ، فعلينا أن نتابعه في مناقشة ما يسميه الفروض المستحيلة في « أهل الكهف » .

(ما يريد الحكيم أن يقوله في هذه المسرحية هو نفس ما أراد أن يقوله في سائر مؤلفاته : صراع الانسان بين حقيقته وحلمه ، بين واقعه وخياله ، وبالتالي موت الانسان مع موت حلمه . وبكلمة واحدة : إنها لعبة الحلم والواقع في اطار أسطوري) ص ٥٣ .

فكيف يؤدي ـ في منطق الناقد ـ موت الحلم الى لعبة الحلم والواقع ! (الأسطورة تقول ان أهل الكهف أنامهم الله ثلاثة قرون انقاذاً لهم من المذبحة التي طارد بها الامبراطور الروماني دقليانوس أوائل المسيحيين . أما الحكيم فإنه جعل آخر هموم أهل الكهف المسيحة ومصيرها .) ص ٥٣ . (وبالفعل ، إن أول ما يفاجئنا في أهل الكهف عند انفتاح الستار عليهم هو أن مصير المسيحية آخر همومهم ، وأن كل واحد منهم لا يفكر إلا بالرباط الذي يشده الى هذه الدنيـا : يمليخا بقطيع غنمه الذي أمسى بلا راع ، ومرنوش بابنه وزوجته ، ومشلينا بخطيبته بريسكا، ابنة دقليانوس ، التي اعتنقت المسيحية سراً من أجله .) ص ٥٤ .

هذه هي الطعنة النجلاء التي اعتقد جودج طرابيشي ، ومن قبله محمود أمين العالم ، أنهما بها ، لا يخرجان المسرحية من دائرة الفن فقط ، بل ويرميان بها في دائرة الانهزامية هدفاً داخل المرمى وفي الزاوية اليمنى منه ...

لن أفعل كما فعلت بمسرحية « شهرزاد » فأطالب الناقد بعدم الخروج من

النص أثناء تفسيره - بل سأحتكم والناقدين الى الادراك العام ، الى الحس السليم. أنا أدعي بأن الحس السليم هنا يؤيد الفنان ضد الناقدين : تصوروا لو أن الحكيم جعل أهل الكهف حين يزاح الستار عنهم وهم يتكلمون ، كان أول ما تفوهوا به أن تصايح مرنوش ويمليخا يسألان مشلينا عن مصير العقيدة ، وعن تطور الكفاح من أجل النصرانية .. هل كان يقنعنا ذلك ببطولتهم أم بمآسيهم ؟ لو فعل الحكيم بهم ذلك لاستحالوا الى شخصيات كرتونية باهتة غير مقنعة ولا ممتعة . إن الضرورة الفنية في هـذا المقام تقضي بأن يحلم الأموات - حين يعودون الى الحياة - احلاماً مادية وعاطفية لكي يستطيع المؤلف ان يقنعنا بصحة عودتهم الى الحياة، باستعادة حواسهم وملكاتهم ورغباتهم وذكرياتهم . إن الحس السليم والضرورة الفنيـة معاً يقفان الى جانب الفنان ضد الجمود المذهبي في نقد العالم والتحامل المذهبي في نقـد الطرابيشي . ان تطلع كل منهم الى استئناف حياته اليومية لمحة من لمحات العبقرية التي تفرد بها الحكيم لا على فناني العرب بل وعلى نقادهم فيما يبدو . . . ان هـذه المساورات التي ساورت نفوس الأبطال عند استيقاظهم هي من خلجات الانسانية فيهم ، تلك الانسانية التي ينكرها عليهم الناقدان باسم العقيدة لأنها في لا شعورهما يؤمنان بالبطل الجدانوفي - الستاليني الذي يسير الى التضحية بخط مستقيم دون ان يرف له جفن او يخالط رؤاه حلم او رغبة او توق الى حياة البشر . ان الناقد لم يتورع ان ينعى على الحكيم انه جعل احلام ابطاله (احلاماً بشرية ، احلاماً على قد الانسان ،أيقابلة للفناء) ص ٥٥ .

وحلاً لهذا الاشكال الذي استعصى حله على الحكيم ، يقدم الناقداقتراحاً باعادة كتابة المسرحية على اساس الفرضية التالية :

[ان أهل الكهف الثلاثة عاشوا وماتوا على حلم واحد ، انتصار المسيحية . فلما بعثوا بعد ثلاثة قرون ورأوا أن حلمهم قد انقلب واقعاً وأن المسيحية انتصرت، آثروا الانكفاء الى كهفهم لأن الحياة بلا أحلام عديمة النكهة ، بل مترة المذاق] ص ٥٤ .

ولكي نوضح فرضية الناقد بالأمثلة نقول : لو أن أحد مناضلي الحزب البلشفي في روسيا القيصرية عاد إلى الحياة ورأى أن الاتحاد السوفياتي واحد من أكبر قوتين عرفها العالم لكان عليه ـ بحسب اقتراح الناقد ـ أن يسعى الى الموت مرة أخرى ، لا لسبب إلا لأن حلمه قد تحقق ، والحياة بلا أحلام «مرة المذاق». ولو أن أحد شهداء الثورة الفلسطينية عاد إلى الحياة بعد زمان ورأى فلسطين عربية وخالية من الدولة الصهيونية لكان عليه ـ بحسب اقتراح الناقد ـ أن يطلب الموت لأن حلمه قد تحقق (والحياة بلا أحلام عديمة النكهة) . إن الناقد يعقب على اقتراحه بقوله (ولو نحا الحكيم هذا المنحى لكان أقرب إلى منطق الأسطورة ومنطق مذهبه في الحياة معاً) ص ٥٥ .

أي منطق يا ناس !!

فاذا عدنا إلى النص ، بل إلى النصين : نص المؤلف ونص الناقد ، وجدنا أنها يتفقان في أن حلم يمليخا يقتصر على غنمه ، وحلم مرنوش على بيته وابنه وزوجته ، وحلم ميشلينا على حبيبته بريسكا ـ ثم يفترقان : المؤلف يجعل أبطاله ينسحبون من الحياة العملية ويعودون إلى الكهف لأن أحلامهم لم تتحقق : يمليخا لم يحصل على غنمه ، ومرنوش لا يحصل على ولده لأنه يجد من يخبره بأنه مات في سن الستين من ثلاثمائة عـــام ، وميشلينا عجز عن أن يجد بريسكا : المؤلف ينص على أن الثلاثة انسحبوا من الحياة إلى الكهف لأنهم لم يجدوا أحلامهم ولم يستطيعوا أن يحققوها. غير أن الناقد ، بقدرة قادر، رأى أنهم انسحبوا لأن أحلامهم تحققت !! ومادامت تحققت فقد ماتت ، ولا نكهة للحياة من غير حلم !

وفي النهاية يصعد الناقد التحليل تصعيداً رمزياً :

[ترى ألا يحق لنا أن نفهم الكهف فهماً رمزياً ؟ أليس مباحاً لنا أن نرى فيه الذات الانسانية ؟ من غامر في العالم خارج حدود ذاته كتب عليه الألم والهلاك ؟ ومن استغنى بذاته عن العالم عاش مخلداً ؟] ص ٦٢ .

حتى لو فهمنا الكهف فهماً رمزياً - وهذا من حقنا - فان عودة الثلاثة الى الكهف بعد أن جردوا من آمالهم وهزموا في الصراع مع العالم لا تعني الا أن المؤلف يقول : حين ينهزم الانسان في صراعه مع العالم ينسحب الى ذاته ويغرق في عالم الأحلام لكي لا ينهزم كلياً أو يستسلم تماماً . ان الناقد مضطر لأن يوقف النص مقلوباً : رجلاه الى الأعلى ورأسه على الأرض ، حتى يستقيم مع فرضيته في لعبة الحلم والواقع ، ومع هدفه في ادانة المسرحية بالانهزامية .

مرة أخرى نعود الى النصوص التي اقتبسناها من الناقد وندعي بأنه لو أحل كلمة « أمل » محل كلمة «حلم» حيثما وردت لاستقام له فهم المسرحية ، وانكشف له معناها بحسب ما عرضناه : كل واحد من الثلاثة « يأمل » بأن يستأنف حياته بعد أن أقصاه عنها طغيان القصر الوثني . وحين خرجوا الى واقع الحياة اليومية هزموا لأن العصر تجاوزهم فلم يجدوا بداً من الانسحاب الى الكهف والغرق في الأحلام بشكل يجعلنا نسخر منهم ومن قضيتهم .

هل أقترح طريقة لفهم مسرحية « أهل الكهف » ؟ لنعد الى تاريخ صدورها : ١٩٣٣ . أي في الفترة التي تمت خلالها تصفية كل مكاسب ثورة ١٩١٩ وانتصر تحالف القصر والاقطاع مع الاستعمار الانكليزي وعاد عرب مصر يجترون أحلامهم بعد أن فشلوا في أن يحققوا أملهم بالنصر على الانكليز الذين يتقدمون عليهم بثلاثمائة سنة من التطور : إن المسرحية ليست ايجابية فقط بل هي قنبلة تدوي في أذن من يريد أن يفهم . وهذه الطريقة في فهم المسرحية تتسق مع ما ذكره الحكيم من أنه كتب المسرحية بدافع (الرغبة في كتابة مأساة مصرية على أساس مصري) . . وبأن (أساس المأساة المصرية هو الزمن) ، وأن (مصر تؤمن ايماناً عجيباً بانتصارها على الزمن ، رمز العدم ، بالبعث الدائم) ص٥٢.ففي عالم توفيق الحكيم قد يهزم الانسان لكنه لا يستسلم لعدوه ، بل يجد في أحلامه

كهفاً يتقوقع فيه انتظاراً لبعث آخر ـ لكن الحكيم لا يجد هذا الكهف بل يشجبه بشدة : يجعلنا نسخر منه . أما إذا لم يكتشف الناقد السخرية في المشهد الختامي ـ وفي الصفحة ٦١ من كتابه ـ فهذا ذنبه وحده . ان كل عناصر السخرية متوفرة ، فنحن ـ قراء ومشاهدين ـ نعلم أنهم فشلوا في تحقيق آمالهم وأنهم يعللون أنفسهم ـ عن وعي أو بغير وعي ـ بالأحلام التي لن تعود عليهم إلا بالموت . صحيح أنها ابتسامة أسف ، تلك التي تعلو وجهنا . وصحيح أننا نشعر بالمرارة من وضعهم المستحيل ذاك ـ لكننا ، ورغم كل شيء ، نبتسم .

* * *

الآلية الثالثة التي يعتمد عليها الناقد في كشف منهج المؤلف للوصول الى الحقيقة والى تشييد عالمه الفني ، هي الآلية الأساسية ـ لعبة الحلم والواقع . وهي أساسية لأنها ترتبط بناحيتين في حياة الكاتب : المرأة والفن ، وكلاهما جزء حيوي من وجوده . فعلاقته بالمرأة علاقة شائكة لأنها تمتد مع امتداد عمره وتتشعب بتشعب مؤلفاته . كما أنها علاقة متداخلة فالفن والمرأة قطبان متباعدان وكلاهما أناني . الفن يستحوذ على الفنان ويجذب المرأة اليه ، والفنان موزع بين المرأة والفن ، والمرأة تؤثر في الفن وفي الفنان (فهي تؤثر بوجودها واختفائها) كما يقول الحكيم الذي أعلن منذ مطلع حياته ، حين كان في فرنسا بين ١٩٢٥ ـ ١٩٢٨ أنه اختار أن يضحي بفينوس على مذبح أبولون ، كما جاء في « زهرة العمر » :

[« إنني أحب الحب . وان للحب مقاماً كبيراً عندي في الحياة . في كل حياة . وربما كان الحب هو الشيء الوحيد الجميل الذي نعيش من اجله نحن البشر . آه . لو كان القدر أعطاني هذه المنحة لحظة واحدة ! »] .

ويعلق الناقد :

(صيحة يائسة ! كان يجب بالأحرى أن تقول انها صيحة اختارت سلفاً

أن تكون يائسة .. فمن اللحظة التي طرح فيها العلاقة بين الحياة والفن على أنها « معركة كبرى » ، بات حتماً عليه أن يقول انه لم يخلق للحب . لقد ساق نفسه بنفسه الى المأزق الذي راح يتخبط فيه مطلقاً صيحات اليأس : فقد آمن أن الفنان لابد ان يقتل الانسان فيه ، وأن اماتة الحب شرط لحياة الفن ، وان آلام القلب اليائس هي الاكسير الذي به ينتعش الفن ويحيا .

[« ويبدو أن الحكيم لم يكتف بهذا الاستلاب ، فعززه باستلاب آخر ، فالحب السعيد ليس قاتلاً للفن وحده وإنما ايضاً للحب نفسه . وبهذا تزدوج المفارقة المبدئيةالتي شاد عليها الحكيم تصوراته الايديولوجية وابداعاته الفنية ، فهو يخشى أولاً إذا أحب ان يستغرقه الحب فيصرفه عن الفن ، ويخشى ثانياً إذا استغرق في الحب أن يميت فيه واقع الحب مثاله . ومن هنا فقد اختار الهرب مرتين ، من الحب الى الفن مرة ، ومن أرضه الى سمائه مرة أخرى »] ص ٣١ .

هنا ، لابأس من أن نتوقف لنتساءل عن أي نوع من الحب يتحدث المؤلف حين يعلن أنه « لم يخلق للحب » ، وعن أي نوع من الحب يبحث الناقد حين يتحدث عن الهرب مرتين ؟ في « زهرة العمر » أعلن الحكيم أنــــه يؤمن بأبولون « باسمه أخوض المعركة الكبرى وانازل كل مجتمع وكل حياة وكل عقبة تحول بيني وبين فني الذي منحته زهرة أيامي التي لن تعود » . ويسرع الناقـــد ليقبض على المؤلف متلبساً : « إذن فلقد كانت هناك معركة ، بل هي « المعركة الكبرى : فينوس أم أبولون ؟ الحب أم الفن ؟ الحياة أم التعبير الجميل عن الحياة؟ اننا نعلم اليوم أن الحياة والتعبير عنها شيئان غير متناقضين » ص ٣١ صحيح أنهما غير متناقضين ، ولكن لابد من ترتيب الأوليات باصطلاح الناقد. لابد من ترتيب الأوليات في نفس كل شاب طموح جموح المزاج يخرج من بين أهل الكهف ويريد أن يصبح كاتباً عالمياً يفرض اسمه في عداد الخالدين . هناك فرق بين مجرد «حياة» وبين (الغرق — في — الحياة) أو الحياة للحياة ، وان كاتباً مثل توفيق الحكيم في

شبابه لم يكن ليطمح الى مجرد حياة بل كان يعيش ويتصرف وفي ذهنه نموذج سام لحياة تصنع من صاحبها فناناً كبيراً . ومن المعلوم في كل الآداب والعصور أن معاشرة النساء والتصدي لهن تستغرق وقت صاحبها كله ــ ان لم تستنفد معه أيضاً ماله وجهده . والحكيم حين يتحدث عن أنه اختار أبولون على فينوس إنما يعــــني اختيار التكريس والتفاني والتهجد : اختيار الاستغراق في أحد النمطين . وهو حين يتحدث عن رحلات الصيف إلى سويسرا فكأنه يعرض جانباً من الثمن الذي تتقاضاه فينوس من حياة الذين يؤثرون خدمتها . فهناك مستويان من الاختيار : المستوى السطحي ، التوفيقي ، المستوى الذي يأخذ من كل شيء بطرف لأنه يقنع بحسب مزاجه وفطرته بأن ينال أيسر النيل وأهونه ــ وهناك المستوى المتطرف من الاختيار ، مستوى كل شيء أو لاشيء . هناك مستوى من يقرأ كتابــاً ويرافق امرأة إلى متحف ثم يذهب بها الى بيت ثم يقضي السهرة مع أصدقائها في حياة هينة . وهناك مستوى الذي يقف في المتحف سبع ساعات ويتأمل الصورة الواحدة ساعة : إن مثل هذا النموذج ــ رجلا كان أو امرأة ــ يعز نظيره ويجد من الحيف أن يفرض نفسه على شخص آخر ولو كان يحبه ، بل ربما لو كان هـذا الرجل يحب امرأة لآثر أن يذهب إلى المتحف بدونها لأن حبه لها يمنعه من هـذا التثاقل عليها . إن الحكيم يتحدث عن الاختيارات العليا النهائية ، يبحث في شروط الكاتب المفكر وفي الثمن الذي يدفعه ليظل منسجما مع اختياره أو دعواه في الاختيار ..

إنه يذكر أيام القراءة الطويلة وساعات القلق ولحظات التفكير والهيمان بين الأفكار ــ وليس أفضل من جورج طرابيشي ليعرفنا بأن ترجمة ــ لاتأليف ــ سبعين كتاباً أمر خليق بأن يجعل المرء يضيق أحياناً بحياته وفيما أنفقها، ويجعله يندم ــ أحياناً ــ على ماأضاع من شبابه وزهرة عمره . إن صيحة الحكيم « انني

أحب الحب .. » هي صيحة يائسة كما يقول جورج ، لكنها صيحة راغب لاصيحة راهب . ومرة ثالثة يصيب جورج في التذوق ويخطىء في التفكير . ان جورج الذي يناقش الحكيم باسم « الحياة » يتحدث عن الاختيارات التوفيقية في الحياة. عن الاختيارات التافهة التي لاتوصل صاحبها الى شيء ذي بال في الفكر والفن وفي الحياة ذاتها . أما الحكيم فانه يعيش ويبحث في أعمق اختيارات الحياة وأكثرها توتراً واتساقاً : فمن هو اكثر اخلاصاً لنفسه وللحياة : المؤلف أم الناقد ؟ ثم ان الناقد يحسم الصراع لصالح مطلق يسميه (الحياة) ولايجرؤ على تعريفه وتحديد النمط المفضل لديه منه ، مدعياً بأنه يعارض بذلك مطلقاً آخر وضعه المؤلف وأسماه الفن ـ فما الذي يعطي مطلق الناقد أرجحية على مطلق المؤلف ؟ ومن الذي لايرى أن الانكباب على آثار الفن والفكر هو وحده أفضل السبل ، حصراً ، لشحذ رغبتنا في الحياة وتذوقنا لها وتشوقنا اليها ؟ أو ليست اثارة هذه الرغبة بالذات هي أولى وظائف الفن ؟ واذا لم تفعل هذه الوظائف الفنية فعلها في نفس شفافة كنفس الحكيم الفنان فتزيدها ارهافاً وتوتراً وشحذاً ففي أي نفس تفعل فعلها ؟

ينقل الناقد عن المؤلف قوله « اني يوم صورت شهريار في قصتي شهرزاد لم يخطر لي على بال أني أصور نفسي. شهريار كان معذلك أوفر حظاً مني. فقد كانت الى جانبه شهرزاد تجاهد جهاد الجبابرة كي تصلح في طبيعته الخلل وتعيد التوازن الى كيانه المضطرب . وأنا ليست لي شهرزاد » . ثم يعلق (لقد أراد شهريار أن يعيش في المطلق ، وهو المخلوق النسبي . ولقد أراد الحكيم مثلما أراد شهريار ..) سوى ان الحكيم لم يمتلك كل ليلة عذراء لأنه لايستطيع تحقيق ذلك ، في حين أن الناقد يرى أنه لايريد ، ويستشهد على ذلك بما أورده المؤلف عن نفسه في « زهرة العمر » بأنه أحب في باريس مرتين وعرف امرأتين (ساشا سوارتز وايما دوران) . وانه هرب من الأولى الى المتحف لأنها « لن تستطيع الوقوف ساعة

امام الصورة الواحدة ، كما أصنع . واذا فعلت فانها لن تسكت عن بعض التعليقات السخيفة) وهرب من الثانية لأنه لايريد « الصنم ان ينهار » . فهو بعد القبلة الأولى أحس « احساس من يهوي الى الأرض .. وكأن الحياة نفسها قد تجردت من غطائها فبدت كتمثال مصبوب من السخف » ص ٤٣ .

أخشى أن أقول ان هذا الاستشهاد غير وارد : أي أن اقتباس نص أدبي لعرض سيرة حياة واقعية خطأ من اكبر الاخطاء التي ينزلق اليها الناقد . النص الادبي لا يصلح في هذا المجال لأكثر من عرض لأفكار الكاتب بغية توضيح تسلسلها التاريخي وتطورها ، لتحليلها وتبيان أصولها وتأثيراتها وغير ذلك من أمور تتعلق بتاريخ الأفكار .

أما أخذ النصوص الأدبية للشهادة على أن فلاناً فعل كذا أو لم يفعله ، فضلالة توقع الناقد في أحكام ، أقل ما يقال فيها إنها مبنية على الظن والتخمين . ذلك أن الأثر الأدبي محكوم ـ لكي يكون أدباً ـ بتقاليد وتراث يمنحه شكلاً فنياً محدداً . وهو محكوم ثانياً بالمناخ الفكري العام أو بما يسمى روح العصر : وروح العصر في باريس الربع الأول من هذا القرن هي في معظمها امتداد لأناتول فرانس من ناحية وزولا من الناحية الأخرى .

ولما كانت موهبة الحكيم أميل الى الأشكال الفنية الصافية فهو أقرب الى بير لويس صاحب « أفروديت » التي تروي قصة الاسكندرية الهلينية وحدائق الكاهنات المبذولات للحب ، ومع ذلك فان الفنان الذي أحب بطلة القصة ـ بعد أن ارتوى من جسد الملكة وانصرف عنها ـ يكتفي من وصلها بحلم جنسي يتصور أنه افضل من امتلاكها وأجمل .

هذا التصور الأفلاطوني لصورة فنان متسام متعال على التجربة في سبيل تجربة روحية متخيلة أو مطلوبة ، يعود في جذوره الى المثالية الجديدة التي بعثها هيغل وفيخته وأعطاها شكلها الفني ـ الحياتي شوبنهور ونيتشه : كلاهما يرى ان

الفن وسيلة للخلاص . وقد كان جهل النـاقد أو تجاهله - لانريد أن نحكم بسوء النية - لروح العصرمصدر خلط لاينتهي في تحليل مفهوم الرجل والرجولة عندتوفيق الحكيم . بل اننا نلمح في « الرباط المقدس » ما في شخصيات الحكيم من توافق وتنافر مع تاييس وراهبها بافنوس لأناتول فرانس .. وبالرغم من كل التوازيات والتناظرات بين آثار الحكيم وذلك التراث الاوروبي - الهليني يصر الناقد في عشرات من المواضع على أن (الرجل هو الغاية الاولى والاخيرة في هذا الوجود، في نظر الحكيم)ص٨٦. ولو تأنى الناقد قليلاً ،مسترشداً بما يمليه عليه تاريخ الأفكار وعلم الادب المقارن لفهم أن المقصود من كل كلام الحكيم عن الرجل ليس الرجل بل الفنان ، وليس الفنان بل الفن . الفن غاية الوجود البشري لأنه نافذة الانسانية على الأبد ، ولذا فان الفنان مخلوق متصل بالأبد ، وما دام كذلك فهو يعيش في المطلق ، ومن حقه بالتالي - أو من حق عبقريته الفنية - أن تتمرد على شروط البيئة أو شروط المكان والزمان ومطالب الجسد .. بما يوصل في النهاية الى التحليل الفرويدي عن أن الفن تعويض عن نقص جسدي او انحراف نفسي .. الخ . كل هذه الأفكار المتعلقة بروح العصر تصلح أن تكون موشداً لفهم مقاصد الكاتب من الأثر الفني الذي يبدعه اكثر مما تصلح اعترافاته الأدبية لهـذه الغاية - خاصة اذا اخذ الناقد هـذه الاعترافات على أنها بيان عن اوضاع المؤلف الشخصية ، واستخدمها لكشف حياته السرية وعلاقاته الجنسية .

حين يدرس الناقد « زهرة العمر » يعلق عليها بأنها « وثيقة بالغة الاهمية» وأنها (« حقيقية » لم يفكر الحكيم عند كتابتها بأنها قد تنشر يوماً ما .) ثم يستنتج الناقد (هي إذن رسائل « غير أدبية » ولهذا يسعنا الافتراض بأنها صادقة كل الصدق) ثم يستشهد أخيراً بقول المؤلف (والحكيم نفسه يقول لنا انهـا « رسائل خاصة لم يخطر قط على بال أحد انها قد تقدم للنشر يوماً.والرسائل الحقيقية

ليست عملاً مؤلفاً تأليفاً حتى يستباح فيها التنقيح والحذف والتهذيب » ..) ذلك بالضبط هو الطعم الذي يتوجب على الناقد أن يأكله ولا يعلق بسنارته . أما وقد علق الناقد فان من واجبنا أن نخرجه من مأزقه ونأخذ بيده ليرى نتائج تهوره : ان الحكيم وضع هذه الملاحظات لأنه - حصراً - احس بانعدام النكهة الواقعية فيها، او بضعف تلك النكهة في الرواية . ذلك أن في صميم التراث الروائي العالمي عرفاً بأن يضع المؤلف على روايته اقوالاً مثل (ينكر المؤلف أية مشابهة مزعومة بين ابطاله وبين أشخاص واقعيين بالاسم أو بالحوادث) او مثل (هـــذه القصة واقعية شاهدها المؤلف بنفسه وسمع قسماً منها عن طريق بقية الشهود) - كل ذلك بغية ان يوقع المؤلف في روع القارىء ان القصة واقعيــة وانها حدثت لأشخاص حقيقيين . هذا عرف ادبي متعارف عليه بين الكاتب والناقد ، وهو لعبة مقبولة بينهما شرط ألا يخل الناقد بأصول اللعبة فيجابه الناس بملاحظات الكاتب حول انتاجه على انها اعترافات شخصية ملزمة - ان ذلك سوف يكون مزاحاً سمجاً ، وبخاصة إذا استخدم الناقد هذه الاعترافات المفترضة لادانة اسلوب ما في الحياة جاء في إحدى روايات الكاتب فأصر الناقد على ان هـــذا هو أسلوب الكاتب في الحياة ، كما فعل جورج طرابيشي بتوفيق الحكيم . ولو وضع الناقد في اعتباره موضوعات تاريخ الأفكار وتأثيرات روح العصر لما وقع في مأزق سوء الفهم المتتالية حين ناقش الاسلوب الطهراني في الحياة حسبما يظهر في روايات توفيق الحكيم، وأسميها مأزق وهي في حقيقتها مهالك لأن الاستنتاجات التي استنتجهـــا الناقد أسس عليهـــا بعد ذلك أحكامه الأدبيـــة جميعها ؛ وقبل ذلك أقام عليها أحكامه النفسية والوجودية .

١ - [ان الانفصال يولد بلا أدنى شك الرغبـة في الاتصال ، هـــذه حقيقة وجودية لاسبيل الى نكرانها . ولكن المشكلة مع الحكيم انه مسخ هذه الحقيقة الى لعبة. فما دامت حمى الحب عنده نوعاً من حمى المعرفة واستكشاف المجهول ، فليس عليه اذن

الا أن يؤجج في نفسه حمى الحب بالهرب من كل سانحة للاتصال . فالحبيب يجب أن يظل مجهولا والا كف من أن يكون حبيباً ،]

٢ – [ولكن هل أحب الحكيم ايما دوران حقاً ؟ ان غاية الحب هي الاتصال في خاتمة المطاف ، والحال ان الحكيم أراد من ايما كل شيء الا الاتصال . كانت غايته من هيامه بها الانفصال او حرقة الانفصال] . ص ٣٤

٣ – [واضح اذن أن توفيق الحكيم يلعب مع الألم ، يصطنعه اصطناعاً ، حتى يتساح له ذات يوم أن يصعده أو ينقذ دمه في عمل فني . ولكن المشكلة مع الألم أنه لايصطنع اصطناعاً مهما جهد الانسان في الكذب على نفسه وايهامها . ان الألم والارادة متنافيان لايلتقيان . هذا هو سر حلقة الفراغ التي يدور فيها توفيق الحكيم ، انه يريد أن يتألم .. ولكن أنى للحكيم أن يعرف الألم – ضريبة كل فنان – وهو الذي اختار أن يضع الحياة والفن على طرفي نقيض ؟ ان الألم ، كالفرح ، مظهر أساسي من مظاهر الحياة ، فكيف للحكيم أن يتألم هو الذي رفض من البدء أن يحيا ؟ ما العمل اذن ؟ ليس ثمة من حل الا اصطناع الألم] ص ٣٤ .

هذه الأحكام مغلوطة بالرغم من استنادها إلى ما يفترضه الناقد أنه اعترافات الحكيم ، أو بسبب استنادها اليها . ذلك أن روح العصر الذي كان سائداً في العشرينات من هذا القرن يفرض من جهة هذه النظرة الى الفنان والى الابداع الفني ، ومن جهة اخرى فان ايمان جورج بما يقوله الحكيم عن نفسه أضله عن فهم الكتاب لما وضع له وكما وضع : إن لكل كاتب كبير رؤية لتنظيم الحياة والمجتمع . قد لاتكون هذه الرؤية عملية أو قابلة للتطبيق لكن نظرية النقد تقوم في صميمها على انها تفرض على الناقد فهم هذا العالم وعرضه والولوج اليه لتعريفنا به كما هو ، ثم تسمح للناقد بعد ذلك – لاقبله – بمناقشته . ان اكتشاف عالم الكاتب وعرضه هو الجزء الوحيد الذي يستوجب الموضوعية والأمانة ، يفترضها النقد في الناقد ويفرضها عليه فرضاً ان لم يوجدا لديه ، تحت طائلة عقوبات يقع في أقصاهـا سحب لقب الناقد ممن لاتتوفر لديه الموضوعية والامانة في عرض عالم الكاتب ، بعد اكتشافه .

له . ان رؤية الحكيم للعالم في فترة مابين الحربين ـ لأنها تغيرت بعد ذلك ـ رؤية فنية شبيهة برؤية اوسكار وايلد . وهي ، مع ذلك ، رؤية محافظة . وقد املت الرؤية الفنية على الحكيم رفض عالم مصر المتخلفة ، عالم النمل . لكنه قدم لهذا العالم بديلا هو عالم الفنان المتوحد المكب على دراساته واجتهاداته في سبيل الحقيقة ـ وهذا العالم لايفتح ابوابه الا لكل مجتهد دؤوب ، وعفيف . ذلك ان الحكيم الذي شاهد الحياة المتطورة في باريس رفض منها ـ لقومه ـ التحرر الجنسي: غير ان هذا لايعني انه رفضه لنفسه . ومهما كان اسلوبه الادبي ـ ألفاظاً ومواقف ـ عفيفاً زاهداً فلا شيء يؤكد لنا ماذهب اليه الناقد من أن نمط علاقات الحكيم بالمرأة هي علاقات هرب . ان استنتاجات الناقد تقوم على خلط الفن بالحياة ، وتقديمها على انها كل موحّد . ان هذه الفرضية لاتقع الا في حياة المراهقة النقدية ثم يتوجب على الناقد اذا نضج أن يتخلص منها . ان التأثيرات المتبادلة بين الفن والحياة في نفس الفنان والقارىء والناقد لاتستوجب بالضرورة الخلط بينها في التحليل وفي الاستنتاجات النقدية . ان الفن غير الحياة وهو حياة أخرى خاضعة لتوجيه الكاتب وأحلامه ومقاصده من كل كلمة يكتبها .

يعلق الناقد في دراسته لرواية « عصفور من الشرق » بأنها (لعبة الاستمناء في الحلم) ص ٤١ . وسوف ندع جانباً أن الناقد يأخذها على أنها وثيقة شخصية عن علاقة محددة بين شخصين مسميين لنتناولها على انها عرض فني قدمه الحكيم لتصوير نوع من العلاقات السلبية بين شاب شرقي وامرأة غربية . هذا التصوير يقوم على خوف الشرقي المسلم من المرأة التي تتحلى بالمنطق والحرية ـ كما انه يحمل تفسيراً آخر هو تصوير هرب الانسان الانطوائي من أية علاقة تستوجب منه شيئاً من الاقدام . ثمة ملاحظة واقعية أريد أن أمررها دون تعقيب ، وهي أنني لاحظت أن معظم الذين سافروا من العرب، الى الغرب ، بين الحربين ، رجعوا وقد اختل

توازنهم – ولعل الصديق جورج يذكرهم جيداً ويضيف اليهم من عنده اسماء اخرى .
أفلا يصح أن نتقصى هذه الظاهرة في آثار الحكيم وتصويره للبطل السلبي من المرأة؟ اننا اذا أخذنا بعين الاعتبار أن روح العصر السائد في جزء من التراث الأوروبي يوحي للحكيم بأن بعد المرأة وليس قربها هو الذي يؤجج الحب، وأن غاية الحكيم من كتاباته « الشخصية » هي غاية تربوية ، سقطت مزاعم الناقد في الفقرتين (١ و ٢) من المقتبس . أما موضوع الفقرة (٣) وهو أن الحكيم يلعب مع الألم ، يصطنعه اصطناعاً، فنقول انه ما دام الموروث الفني يقصر رؤية الحكيم على الانسان الفنان ، وعلى نموذج خاص منه — هو نموذج الفنان البرجعاجي — فلم ندعي بأن الحكيم يصطنع الألم ولا نقول بأن الألم الذي يعرضه الحكيم في أبطاله هو ألم من نوع خاص ، ألم النموذج الانطوائي ، السلبي ، الهروبي؟ يقول الناقد (ان ابطال الحكيم يشكون من عيب أساسي : انهم ، هم المتطلعين الى التفرد والارتفاع فوق شرط « التمثل البشري » ، لا يتألمون الا بارادتهم)

واذن فليس الحكيم وحده بل أبطاله أيضاً يصطنعون الألم ، حسب رأي الناقد ، وسبب ذلك أنهم يتطلعون الى التفرد . هــذا الحكم أصح ماخطته يد الناقد ، لكنه يظل حكماً جزئياً غير مرتبط بالرؤيا الكلية للمؤلف ، رؤيا عالم من الفنانين الطهرانيين الذين يسعون وراء « الحقيقة » و « الخلاص » عن طريق الفن ، كما فعل محسن بطل « عصفور من الشرق » حين هجر حبيبته الباريسية ودخل الى المسرح ليستمع الى السمفونية التاسعة ويندمج بـ « فرح الأنفس التي تعيش في فرح الله » . هذا هو الخيار النهائي الذي يعرضه الحكيم أيضاً في « بجماليون » . ان بجماليون نحت تمثالاً كامل الجمال لامرأة ووقع في حبه . والناقد يأخذ هــذا الموقف على أنه (حجة لايثار التمثال على النموذج ولفصل الفن عن الحياة فصلاً نهائياً) ص ١٠٣ ، ولو كان محيطاً بالرؤيا الفنية لدى المؤلف لوجد أنه توق مشروع

ذلك التوق الذي يجعلنا نتمنى لو أن الحياة أجمل والنساء أكمل . غير أن قلق الفنان يدفعه الى السخط (فلا جمال الحياة يشبعه ولا جمال الفن يكفيه) . ويعتقد الناقد أن بجماليون ، ما دام قد وصل الى الكمال الفني في تمثاله ، فهو مهدد بالعقم، ولهذا فان بجماليون يخرج من مأزقه ويتمنى أن يتحول التمثال الى امرأة ، ثم تفشل التجربة . وهنا يحق لنا أن نتساءل : ألا يصح أن يكون حديث المؤلف ليس عن الكمال المطلق بل عن كمال تجسيد الصورة التي يصبو اليهــا بجماليون في المرأة ؟ أو لا يصح أن نفترض أن حب الفنان للتمثال حب للخلق الفني وليس صبوة نحو امرأة لها هذه الصفات ؟ أو لا يتفرع عن هذا الافتراض أن بجماليون حين حن الى الحياة لم يكن يخاف من العقم ــ حسب ما ذكر الناقد ــ بل كان يتوق الى نوع آخر من الجمال الحي ؟ أو لا تكون المسرحية بذلك تصويراً لاتجاه كل فنان أتقن فنه ، بأن ينحو نحو الحياة ، وبذلك يكون الفنان قد سقط امام الحيـاة لأنه لم يستطع ان يستوعبها ، وتكون المسرحية بالتالي نوعاً من البرهان الفني على ان الحياة اكبر من الفن واعظم ؟ او لايتسق هذا التفسير مع صيحة بجماليون الختامية في المسرحية (لن اموت قبل ان اصنع تمثالاً هو آية الفن الحق .. اني حتى الآن لم اكن وضعت يدي على السر .. سر الكمال في الخلق الفني ..) ؟ فاذا لم يكن معنى هذا الكلام ان بجماليون أحس بفراغ فنه من الحياة فما هو معناه؟ ألا يؤكد تفسيرنا بجماليون نفسه، حين يشعر بالفراغ في صحبة التمثال ، بعد ذهاب جالاتيا؟ ألا يخطيء الناقد للمرة الخامسة في فهم النص ؟

رأينا أن الناقد أخطأ في فهم النصوص مرات متعددة لاسباب مختلفة :

١ ــ أخطأ في فهم « شهر زاد » لأنه ترك النص وجلب مفهومات من خارجه ليستقيم تفسيره مع فرضيته بأن الفن لدى الحكيم لعب .

٢ ــ ثم أخطأ في فهم أهل الكهف لأنه حذف كل امكان للتفاعل بين

الفنان البرجعاجي وبين العالم. ولو استفاد من تواريخ نشر الآثار وقام باستعراض لتاريخ مصر منذ مطلـــع القرن لاغتنى فهمه للنصوص قاطبة، لكن فرضيته الأصلية – وهي أن الحكيم مقطوع الصلة بالواقع – أملت عليه تمحلات غريبة.

٣ – ثم أخطأ في فهم «زهرة العمر» لأنه أخذ التضليل الأدبي المشروع الذي يمارسه المؤلف مأخذ الشهادة الذاتية الموثقة.

٤ – كذلك أخطأ الناقد في فهم «عصفور من الشرق» حين رفض أن يربط الأثر الأدبي ببيئة المؤلف المصرية وبروح العصر الأدبية السائدة آنذاك – رفض ذلك لكي يبرهن على أن الحكيم يصطنع الألم وأنه يخلق أبطالاً يتألمون بإرادتهم.

٥ – أخطأ في فهم «مجاليون» لأنه في الأصل لم يحاول أن يكتشف عالم المؤلف بالدقة والموضوعية المفروضتين بالناقد. نحن لا نزعم أنه لم يفهم ذلك العالم، فكل بدايات تحليله تشير أفضل الاشارة إلى ما يجب أن يسير فيه التحليل الصحيح، لكنه دائماً يتجاوز التحليل إلى الادانة وينتقل من الادانة الى استنتاج البرهان على نظريته أو فرضيته في أن أدب الحكيم لعب.

٦ – تقوم فرضيته أن الأدب عند الحكيم لعب على مجموعة من التخيلات الذهنية مؤداها أن الحكيم يبتعد عن الشرط البشري ويتعالى عليه، وبالتالي فهو يقتل الانسان فيه، في سبيل اعلاء موهبته الفنية، ومن هنا كان أدبه بعيداً عن الحياة يصدر عن البرج العاجي وعن الفروض الذهنية المستحيلة، وبالتالي فان أدبه لعب. ولـكي يبرهن الناقد على فرضيته في أدب المؤلف يلجأ الى أدب المؤلف الذي عالج فيه قضية الابداع والتكوين الفنيين فيأخذ الناقد ما أسماه «فروضاً ذهنية» ص ٢٤ على أنها «اعترافات» شخصية يبرهن بها الناقد على أن المؤلف

يحيا حياة منسلخة عن الحياة . ثم يستخدم هذا البرهان لاظهار أن أدب الكاتب منفصل عن الحياة ، مستشهداً بقوله « إنني أكتب حياتي أولاً ثم أعيشها » ، ص ٢٤ متناسياً أن العمل الفني لا يحتاج دائماً الى تجوبة مباشرة بل يقوم على التصور لنموذج من العلاقات .. وإلا كانت أجاثا كريستي من عتاة المجرمين في هذا العصر . غير أن الناقد حين يكتشف في تصريحات الحكيم أو أدبه ما لا يتسق مع فرضيته أو ما يتناقض معها ، يعمد بكل بساطة الى حذفه : فقد صرح الحكيم عام ١٩٦٥ بأن (الأدب الاجتماعي « ضريبة » ينبغي على كل فنان أن يتحملها كارهاً باعتباره مواطناً لا فناناً .) ويعلق الناقد :

(وقد حاول الحكيم أن يرضي ضميره الانساني في المؤلفات التالية : « سلطان الظلام » ، « حمـــار الحكيم » ، « تأملات في السياسة » ، « الأيدي الناعمة » ، « لعبة الموت » ، « أشواك السلام » ، « شجرة الحكم » ، « الصفقة » ، « الطعام لكل فم » ، « شمس النهار » ، « مسرح المجتمع » ، « بنك القلق » ، ومعظم مسرحيات « المسرح المنوع » .... وقـــد ضربنا نحن صفحاً عن هذه المؤلفات ، في هذه الدراسة ، لا لأنها جديرة بالازدراء من وجهة نظر الحكيم الفنان فحسب ، وإنما قبل كل شيء لأنها باعترافه « غير صادقة » ، لم يكتبها على سجيته ، ولا تعبر عن وجهة نظره الأساسية في الفن والحياة والعلاقة بينها ، بل هي أشبه بـ « ضريبة » ، بتنازل لحساب المجتمع .) ص ١٨٥

السؤال الآن ، متى كان يتوجب على الناقد أن يلتزم بأحكام الكاتب ؟ ومتى كان النقد خاضعاً لـ « اخلاص » الكاتب أو عـــدم اخلاصه . إن مقياس (الاخلاص) أو (صدق العاطفة) مقياس مراهق لا يخضع للتحديد . إن الفن يعتمد على (السجية) أقل بكثير من اعتماده على (الصنعة) . ومسألة (الطبع والصنعة) لم يعد لها وجود ـــ فيما نتخيل ـــ في القرن العشرين ، قرن « الالتزام »

و « الواقعية » بل حتى « السريالية » حيث يعمد الكاتب الى الكشف عن لا شعوره بطريقة منهجية متعمدة . وما لنا وللرجوع الى أسس النقد ، ما دامت حساسية الناقد ترفض أحكامه فتجعله يقرر مباشرة بعد ملاحظته تلك أنه « حدث أكثر من مرة في تاريخ الأدب العالمي أن رفع النقاد والقراء كتاباً فاشلاً من وجهة نظر مؤلفه الى مصاف الروائع الأدبية . » ص ١٨٥ . فأياً من المعايير المتناقضين اللذين استخدمها الناقد نعتمد ؟ الحقيقة أن ولع الناقد بمعارضة الكاتب تتجاوز كل مقياس ، وتلغي كل مقياس . وهناك عشرات من الأمثلة ورط الناقد نفسه فيها بمآزق فكرية ، حباً منه في التناقض مع الكاتب غير أن ما يهمنا في النهاية أن نعود الى صورة الطرابيشي عن الحكيم : فقد حذف الناقد ثلثي أعمال الكاتب ، وتعمد أن يشوه الثلث الآخر بسوء فهم ظاهر بغية أن ينسجم الثلث الباقي مع فرضيته بأن الفنان البورجوازي ينقطع عن الواقع ويفر — باللعب الفني — الى الحلم : وليس ذلك فقط بل رفض الناقد أن يستخدم أي منظور تاريخي يظهر فيه تطور الحكيم خلال أكثر من خمسين عاماً من الانتاج المتواصل المتطور ؛ فقدم صورة سكونية مجردة تلائم تصوراته الايديولوجية عما « يجب » أن يكون عليه « الفنان البورجوازي » . ولم يقل ان هذا هو جانب واحد مبتسر من جوانب الحكيم ، بل قال : هذه الصورة الساكنة المشوهة هي صورة الحكيم . لقد كلف الناقد وضع هـــذه الصورة وتثبيتها ثمناً غالياً لكن ذلك أظهر ان الايديولوجيا لاتصنع نقداً جيداً : ولو عمد مؤلف آخر إلى استعراض كل الأعمال الاجتماعية التي استبعدها الناقد ، ثم قال لنا : ان هذه الصورة التي تمثل الحكيم فناناً ملتزماً بقضايا عصره ومجتمعه هي صورة الحكيم ، فماذا يكون موقفنا ؟ إن الانتقاء والحذف عند دراسة الفنان هما أكثر من خيانة للحقيقة وعبث بالمعايير النقدية ، إنهما جعل الايديولوجيا نوعاً من سرير بروكروست ليجري عليه تقطيع الأوصال بحسب تعسفات الناقد وأوهامه . وهي ظاهرة أفسدت النقد العربي كله في السنوات العشر الماضيات ، وليس هذا الكتاب سوى أبرز مثل وأجلاه وأعمقه على أن الايديولوجيا وحدها لا تصنع نقداً جيداً .

ندوة

حول أزمة النقد الأدبي الحديث

أقيمت في « المعرفة » ندوة عنوانها « ازمة النقد الأدبي الحديث » اشترك فيها كل من الدكتور ابراهيم الكيلاني والدكتور حسام الخطيب والسيدين رياض عصمت ونصر الدين البحرة .

تساءل الدكتور الخطيب ، مستهلا الندوة ، عما اذا كان الواقع غير المرضي لنقد .. أزمة ام انه شيء آخر .

وقال الدكتور كيلاني ان أزمة النقد الأدبي الحديث في العالم العربي ناشئة عن عدم وجود حركة متماسكة ، بمعنى ان الظواهر النقدية تنشأ بشكل فردي ، وفي كل بلد على حده . ثم ان اسباب الازمة كامنة في عدم التخصص في كتابة النقد وعدم وجود وسائل نشر مجموعات نقدية .

وقارن السيد البحرة بين عدد الكتاب وعدد النقاد في الوطن العربي واستنتج ، بسبب قلة النقاد ، ان هناك أزمة نقدية ، فوافقه الدكتور خطيب واقترح استقصاء بعض مظاهر الأزمة ابتداء من مظهرها الكمي .

وعدد الدكتور الخطيب مظاهر مختلفة للأزمة كالمظهر النوعي وكالموقف النقدي للناقد ، لكن الدكتور كيلاني أصر على أن الأزمة كامنة في النقاد المتخصصين الذين يعيشون للنقد . فيضرب الدكتور الخطيب أمثلة على وجود نقاد متخصصين كمندور وعبود والعالم . لكن الدكتور كيلاني يقول ان أسماء ثلاثة لاتفترض وجود نقاد بالمعنى المطلوب .

وقال السيد بحره ان فعالية النقد والناقد في حال توفر الناقد – لاحدود لها ، والأزمة كامنة في الرقعة التي يحتلها النقد في الحياة الأدبية .

وتحدث السيد عصمت عن ان كثيراً من النقد يقال ، ولانقد يقال في الوقت نفسه.. بمعنى ان المراجعات الصحفية ليست دراسات نقدية ، لأن الدراسة النقدية يجب ان يتوفر لصاحبها وعي تقني ، وهذا لايتم الا بالاطلاع على الآداب الاجنبية وبالصلة الوثيقة بالتراث ، بالاضافة الى وجهة نظر خاصة بالناقد .

وعدد السيد عصمت اسماء نقاد في الوطن العربي يقومون بدور هام وفعال في رسم الحركة النقدية .

وتحدث الدكتور الخطيب عن تاريخ النقد العربي الحديث وقال ان نضجاً في الكتابة النقدية قد بدأ يظهر منذ الستينات، ويقوم بدور أكثر فعالية من الدور التقليدي الذي كان يمارسه النقد في العشرينات والثلاثينات، غير ان النقاد الحاليين لم يستطيعوا أن يحدثوا نوعاً من التأثير في العمليات الأدبية .

وتساءل الدكتور كيلاني : يجب ، ونحن بصدد الحديث عن النقاد ، ألا نهمل الطرف الثاني ، أي القراء ، فهل يتابع القراء مايكتبه النقاد ؟ انني اعتقد ان اثر النقاد ضئيل في رصيد الانتاج وتوجيه الحركة الأدبية .

وعارضه الدكتور خطيب لافتاً النظر الى التمييز بين الكتابات النقدية ومراجعات الكتب .

والتقى المتحاورون حول نقطة واضحة هي ضرورة وجود نقاد محترفين لاهواة .

وقال الدكتور كيلاني ان ضعف الحركة النقدية ناشيء عن تصور الناس النقد، لأن مفهوم النقد عند كثيرين هو أنه سلم للمديح والاطراء والتقريظ .

ولخص السيد عصمت رأيه بأن أزمة النقد تتكون من : أولاً – التساؤل عما اذا كان هناك قراء يتابعون النقد ؟ ثانياً – ماذا يبقى من النقد الجاد ؟ والقضية عامة تتلخص في غياب الناقد المتخصص .

وانتهت الندوة بمحاولة تحديد مستقبل النقد ، وهذا ، كما اتفق عليه ، مرتبط بمستقبل الادب ، الذي هو مرتبط بتطور المجتمع سياسياً واقتصادياً وحضارياً .

نــــدوة الشهــر

أزمة المنهج في النقــد العربي المعاصر

المشــاركون في النــدوة :

محيي الدين صبحي • د. غسان الرفاعي • خلدون الشمعة
سامي خشبة • صبري حافظ

• نقطة الضعف في أدبنا وفي مقاييسنا النقدية أنها لاتعنى بما يختلف به الانسان العربي في تطلعاته وآلامه عن الآخرين .

محيي الدين صبحي

• معظم الكتب النقدية التي صدرت كانت بعيداً من الاديب موضوع النقد .

د. غسان الرفاعي

• في البحث عن المنهج يجب أن نميز بين تكوين الأدب وتقويمه ، ففي الأولى تفيدنا مناهج النقد العالمية ، وفي الثانية يجب أن نعتمد على أصالتنا

خلدون الشمعة

- كل أدب عظيم ينطلق من قيمة أساسية ، هي الدفاع عن حرية الإنسان وتوقه المستمر الى هذه الحرية ، ودفاع كبار الأدباء عن هذه الحقيقة يجعلنا نعثر في أدبهم على تلك القيمة الجمالية المشبعة بالجلال
سامي خشبة
- يجب ألا تقتصر قضية المنهج على الاستفادة من انجازات النقد الاوروبي ، بل عليها أن تستفيد من انجازات النقد العربي في مراحله المختلفة مما يمكنها من بلورة هوية قومية لهذا المنهج
صبري حافظ

محيي الدين صبحي

ـ يثار منذ سنوات موضوع تقصير النقد عن الأشكال الادبية السائدة وعن الانتاج الأدبي بشكل عام . هذا الاتهام يطرحه الأدباء على النقاد . ويتجادل النقاد فيما بينهم حول مناهج النقد ، وأيها أفضل . ثم يرقى هـذا النقاش الى صميم نظرية النقد ، ونظرية الأدب بشكل عام: ماهو دور الأدب في المجتمع ، وما هو مفهوم العمل الأدبي وغايته وهدفه ؟.

هذه التساؤلات بحاجة الى شيء من المعالجة لكي نصل الى بلورة لقضية المنهج في النقد العربي الحديث هل هناك أزمة في النقد أم أن هناك أزمة في الابداع أم أن النقاد والأدباء معاً يعانون تحولات ليس في مقدورهم الآن أن يتجاوزوها أو أن يحددوا أبعادها ؟.

الدكتور غسان الرفاعي

ـ في اعتقادي بأن طرح الموضوع بهذا الشكل فيه شيء من التمحل ، لايجوز أن ندعي بأن هناك أشكالاً أدبية قد تطورت اكثر من اللازم وأن النقـد لم يستطع أن يجاري هذه الاشكال في تطورها وتقدمها ، وبالتالي لايجوز أيضاً أن نقول العكس بأن النقد قد تطور وأن الاشكال الفنية قد تقهقرت لأن هناك ينبوعاً نستطيع أن نرجع اليه في تحديد العلاقة بين الشكل الفني وبين المعنى . الحقيقة أن بلادنا شهدت في الفـترة الأخيرة تطورات مصيرية هامة جداً ، أنا لا أتحدث عن التطورات السياسية ولا عن التطورات الاجتماعية الهامة جداً التي قلبت البنية الاجتماعية والعـلاقات الاجتماعية بين النـاس .

ولابد أن ينعكس هذا في النقد وفي الانتاج الفكري . لذلك فأنا أقول بأن هناك تقصيراً مشتركاً بين النقد والابداع هـذا التقصير مصدره عدم القدرة على مجاراة التطورات التي حدثت في بلادنا .

اذن هناك أزمة في الانتاج الأدبي ، وهناك ازمة في النقد . لانستطيع ان نبرّيء الابداع الفني من هذا التأزم لكي نخص النقد به .

هذا فيا يتعلق بطرح الموضوع . لا أعرف ماهو رأي الزمـلاء الآخرين . ولي تعقيب آخر سأتحدث عنه بعد أن استمع لرأي الزملاء .

سامي خشبة

في الواقع انني أتفق مع الدكتور غسان الرفاعي بالنسبة لقوله ان طرح المشكلة على النحو الذي طرحه الاستاذ محي الدين صبحي به قدر كبير من التعصب ، فأنا اعتقد أن الحركة النقدية ، ينبغي أن ينظر اليها من زاويتين مستقلتين . الزاوية الأولى : هي زاوية البحث عن النظرية النقدية . وأعتقد ان محاولتنا الآن للبحث عن نظرية نقـدية متبلورة او عن مناهج نقدية متبلورة محددة سوف تكون مطالبة متعسفة بالتأكيـد . فمن الصعب أن نطالب المنهج النقدي بالتبلور قبل أن يتبلور الابداع نفسه او الحركات الابداعية ، والاعمال الابداعية نفسها . لقد مرت هذه الحركات الابداعيـة في مراحل التخلخل والتفكك والتحلل فيا يتعلق بالأساليب التعبيرية والصياغية والابنية الفنيـة القديمة والسابقة . كما واجه المجتمع نفسه او مجتمعاتنا العربية بشكل عام مراحل مشابهة

من التخلخل والتفكك وما زالت تبحث او مـازالت في مرحلة اعادة صياغـة تركيبها الاجتماعي والسياسي والاقتصادي بل الثقافي ايضاً . من هذه الزاوية من الصعب أن اطالب النقد بأن يتقدم بالنظريات النقدية الثابتة والراسخة، التي كانت تتمتع بذلك الثبات والرسوخ منذ عشر او خمسة عشر سنة .

الزاوية الثانية التي ينبغي أن ننظر اليها – ولننظر من خلالها الى هذا الموضوع – هي زاوية العملية التطبيقية ، او زاوية النقد التطبيقي الذي يقوم به النقاد من الاعمال الابداعية . ان اكثر ما نستطيع أن نطالب به النقاد الآن هو متابعة الحركات الابداعية في وطننا العربي من ناحية، وفي العالم الخارجي من ناحية اخرى ، بالتقييم وبالتحليل ، بهدف اكتشاف القيم الفنية والفكرية التي تقوم عليها هذه الحركات الابداعية والتي يكتشفها الفنانون انفسهم استناداً الى ما يصل اليهم من الكشوف ومن التحولات الفكرية والايديولوجية التي تحدث في العالم الآن .

من هذه الناحية ، من ناحية دور النقد في تعريف القراء والمبدعين بما يجري في العالم الآن من تحولات فكرية وايديولوجية وفنية كبيرة ، اعتقد أن النقد لم يقصر في هذا المجال . استطيع أن اضرب مثلين من مجالي المسرح والرواية . كنا نستطيع أن نتفق على أن الترجمة وتقديم المترجمات كانت عملية نقدية خطيرة ذات أثر بالغ في تطور الاشكال الابداعية، والانواع الفنية الابداعية العربية . فاختيار ما يترجم هو في جوهره عمليات نقدية . والترجمة في حد ذاتها عملية نقدية ، وتقديم المترجمات عملية نقدية . لقد استطاع اساتذة الادب والنقاد أن يترجموا او أن يعرّفوا القراء والمتفرجين والمبدعين في مجال المسرح بحركات العبث وحينما ترجموا.. كانوا يقومون بعمليات مشابهة. وعندما ترجموا « برشت اوفايس » كانوا يقومون بعمليات مشابهة. ساعدت هذه العمليات النقدية على تعريف المسرحيين العرب والجمهور العربي على اتجاهات حديثة متطورة في المسرح العالمي ، وساعدت المسرح العربي على التخلص من المرحلة التقليدية التي كانت تقوم على المسرحية التقليدية .

وفي مجال الرواية ترجمت أيضاً بعض اعمال (ناتالي ساروت) واعمال ألن (روب غرييه) النقدية وترجمت اعمال (هنري جيمس) مثلا ، كما ترجمت نماذج معينة في مجال الشعر مثلا لايفتو شنكو ونيروداو . وهؤلاء جميعاً كانوا في اواخر الخمسينات وأوائل الستينات يمثلون وجوهاً متقدمة ومتطورة من الحركات الابداعية الأعنف في مجال الرواية والشعر

وفي مجال المسرح كما سبق أن قلت . هذه العمليات كلها ساعدت على تطوير أو على توسيع آفاق المبدعين في دنيا العرب والادباء العرب ، وساعدت بالتالي على فهم الاساليب التقليدية واساليب التعبير التقليدية والصياغات التقليدية والفنية التي كانوا يقفون عندها في منتصف وفي اواخر الخمسينات . ومنذ بداية الستينات استند هؤلاء المبدعون الى كل ماقام به اساتذة الأدب والنقاد من عمليات الترجمة والتقديم والشروح الطويلة في مجالات الفن . واستطيع أن اضرب امثلة مشابهة في مجالات الفلسفة، والمجالات الايديولوجية التي ساعدت على تشجيع الأشكال التقليدية التي كانت سائدة حتى نفس الفترة . على هذا الاساس (وأرجو أن لا أكون قد اطلت) وعلى هذا الاساس نستطيع أن نحكم بأن الاعمال النقدية كانت تقوم بواجبها في الحدود المعقولة وفي حدود عدم مطالبتها بصياغة نظريات ومناهج نقدية ثابتة، بينما الابداع نفسه لم يثبت ولم يتبلور وبينما المجتمع نفسه لم تثبت حركته ولم تتبلور بصيغة نهائية .

الدكتور غسان رفاعي

لي تعليق بسيط على ماقاله الأخ الأستاذ سامي . أولاً فيما يتعلق بالنظرية النقدية ، أنا لست من انصار الاعتماد على نظرية نقدية وحيدة . فاذا كنا نتحدث عن قضية المنهج في النقد العربي ، وكان الهدف من طرح هذا الموضوع هو التوصل الى نظرية نقدية عربية، فأنا من أنصار تعدد النظريات النقدية ، لأن النظرية النقدية إذا كانت موحدة وشاملة فقد تصبح عبئاً على الابداع الفني نفسه ، لأنها ستصبح نوعاً من الرقابة الفكرية على الابداع الفني نفسه . لذلك فأنا من أنصار تعدد النظريات النقدية في المجتمع العربي الواحد. إن تعدد هذه النظرية سيفسح المجال أمام نمو أشكال فنية ما كان لها أن تنمو لو أخضع النقد الأدبي المعاصر في الوطن العربي إلى نظرية واحـدة . فإذا انسجم انتاجنا أو الأثر الفني مع هذه النظرية منح التكريم والتبجيل وإذا لم ينسجم بخس حقه ولم يُعطَ حجمه الحقيقي . هذا مايتعلق بالنقطة الأولى .

النقطة الثانية ، أنا لست من انصار القول بأن ترجمة الآثار الأدبية المعاصرة جداً له تأثير على النقد العربي . أي لانستطيع نحن أن ندخل الترجمة ضمن نقاط الوعي النقدي. فمثلاً إن إطلاع الادباء على بعض التجارب الفنية الحديثة في المسرح .

وفي الرواية ، لايؤدي بطبيعة الحال الى تفجير الأسس التي يعتمد عليها الاثر الفني . أنا لا اعتقد بأن شخصاً مثل توفيق الحكيم له اسلوب ، له وجهة نظر معينة في

الفن . واعتقد بأن توفيق الحكيم بعد أن ترجمت آثار جديدة في المسرح وفي الأدب قد تفجرت أساليبه الفنية واضطر أن ينحو في انتاجه منحى آخر . فهنالك إذن فروق واضحة بين ترجمة الآثار الادبية والفنية ، وبين الاسس التي يعتمد عليها النقاد في تقييم هذا الأدب . طبعاً هناك أغذية حضارية مشتركة . فالناقد يستفيد من الاطلاع على التجارب الفنية المسرحية والشعرية والروائية الحديثة بقدر مايستفيد أيضاً الكاتب نفسه. عندها يوجد إشتراك فعلي بين الناقد والكاتب في الاستفادة من هذه الآثار . ولا يجوز أن نعطي الترجمة هذا الدور ونقول إنما هي التي ساعدت في تفجير الاسس التي كان يعتمد عليها الانتاج الفني .

صبري حافظ :

في البداية أنا لااتفق مع الدكتور غسان والاستاذ سامي خشبة في تصور ان الموضوع طرح بشكل متعسف . فبالرغم من الاتفاق المبدئي على ان كل الاشكال الأدبية المختلفة هي أنواع من البنى الفوقية الصورة الحضارية العامة للواقع الذي تظهر فيه ، فان استجابة كل شكل لهذه الحساسية المتغيرة دائماً ولهذه الظروف والمكونات الحضارية المختلفة تتفاوت بين شكل وشكل آخر . وبالتالي يمكن نظرياً وعملياً ، على المستوى التطبيقي أيضاً ، ان نقول ان بعض الاشكال الفنية قد حققت نوعاً من القدرة على استشراف التغيرات والتعبير الحقيقي عن جوهرها وعن القضايا الدفينة اكثر من شكل آخر بمعنى أنه يمكن تصور أن انجازات القصة القصيرة في مصر تفوق انجازات النقد في مصر على سبيل المثال . أو ان انجازات الشعر في العراق تفوق انجازات القصة فيه ، وهكذا .

بمعنى أن هناك أشكالاً فنية تتفاوت قدرتها على التعبير عن هذا التغير المستمر في الحساسية ، وتتفاوت قدرتها على استيعاب هذه التغيرات المختلفة ، وبالتالي لانعتقد أيضاً اذا سلمنا بأن هذه الجزئيات قد تكون صحيحة فأي مفهوم أو تصور نقدي فهو بالواقع ينطوي على مفهوم أو تصور لطبيعة العمل الفني ولدوره ولوظيفته الخ ..الخ. وبالتالي فان فهم الأدب على انه علاقة بسيطة ومباشرة تعكس مايدور في الواقع يولد نظرة نقدية معينة تنسجم مع هذا الفهم . ان فهم الادب على أنه مجرد تعبير سطحي عن الواقع يولد منهجاً نقدياً مختلفاً . فهم الأدب على أنه تعبير عن خفايا النفس البشرية واختراعاتها وامكاناتها وماشابه ذلك يولد أيضاً فهماً نقدياً معيناً ليتبنى هذا

التصور . وكل فهم نقدي ينطوي في الواقع على فهم معين لطبيعة الادب ولدوره ولأشكاله ، وبالتالي فان التصور بأن هناك علاقة جدلية معقدة بين الأدب وبين الواقع الذي يصدر عنه أتصور ان هذه العلاقة لاتجعل الأدب مجرد انعكاس لهذا الواقع بل تجعله فعالية تكون مشاركة في تغيير الواقع وفي تحريكه وفي الكشف عن الكثير جداً من القضايا والجزئيات الكامنة والخافية فيه . . فهم الادب بهذا الشكل يمكن ان يولد أيضاً فهماً نقدياً مختلفاً ، وفهم الادب على أنه عمل فني له استقلاله العضوي وله فعاليته وله أيضاً التصاقه الحميم بالواقع الذي يصدر عنه وكل هذه الروافد المتعددة ، يمكن أن ينتج عنه فهم جديد او فهم متميز ومتبلور لمنهج نقدي او لتصورأو لمجموعة من القيم النقدية المختلفة . وبالتالي اذ كانت النقطة الثانية التي طرحها الاستاذ سامي من أن دور النقد هو متابعة الأعمال الفنية في مجموعة من الدراسات التطبيقية فان هذا باعتقادي لايمكن أن يتم بمعزل عن بحث النقد لنفسه عن منهج وعن بحثه ومحاولته لبلورة مجموعة من القيم النقدية الراسخة والثابتة الى حد ما . بهذا المعنى قد ترافق محاولة النقد لبلورة رؤية نقد ومناهج وقيم نقدية قد تكون مختلفة ومتنوعة لكنها في البداية تتفق كلها في المحاولة لبلورة هذه المناهج وهذه القيم — هذه المحاولة قد ترافق محاولة الفنون الأدبية الاخرى وخصوصاً في السنوات الأخيرة في الستينات واواخر الخمسينات لبلورة انجازات فنية تستطيع أن تنقل كل هموم الشخصية القومية في تغيرها وفي تطورها المستمر . بهذه الطريقة يمكن القول بأن جنوح هذه الفنون في محاولاتها لاستيعاب الهموم الشخصية القومية نحو التركيب ونحو التعقيد نتيجة الظروف الحضارية التي مرت على المنطقة العربية ، أو نتيجة المحاولات المتعددة لتعبير الكاتب عن واقع يقف الى حد ما ضد الكثير من قيمه . هذا التركيب جعل الأدب يميل الى نوع من التركيب ونوع من التعقيد . وهذا يتطلب من المنهج النقدي أن يميل الى نوع من التحليل والى نوع من الاهتمام بجماليات العمل الفني في نفس الوقت الذي يهتم بفكريات هذا العمل الفني. ونتيجة لهذا فرغبة النقد الأدبي التحليلية ترافقها رغبة أخرى نابعة من تاريخ النقد الأدبي ومن مسيرته هو الآخر لاستيعاب قضايا الواقع وقضايا الاعمال الفنية المختلفة . وكانت النتيجة هي أن المحاولات النقدية البارزة أو المتعددة في نفس هذه الفترة كانت تميل الى نوع من الوصفية ، هذه الوصفية يحاول النقد الجديد أن يعود منها بنوع من الجنوح الى المعيارية أكثر من جنوح المحاولات النقدية السابقة الى ما يمكن تسميته بالوصفية . هذا الجنوح للمعيارية لا ينفصل أبداً عن رؤية النقد الحديث لطبيعة الأعمال

الفنية وفهمه لدورها والعلاقة المعقدة جداً بينها وبين الواقع العربي أو الواقع الحضاري الذي تصدر عنه. هذا الفهم هو الذي يعطي محاولة بلورة منهج نقدي عربي خصوصياته، وهو الذي يجعل هذا المنهج قادراً على الاستفادة من انجازات المناهج النقدية المختلفة وفي نفس الوقت قادر على أن يبلور لنفسه بعض سماته وبعض انجازاته الخاصة جداً التي تستمد خصوصياتها من خصوصية علاقته بواقعه ومن خصوصية علاقته بالأعمال الفنية ومحاولة بلورة انجازات فنية لصيقة بهذا الواقع.

خلدون الشمعة:

أنا أرى أنه على الرغم من تحديد الاخوة الزملاء للموضوع فانه لا يزال بحاجة إلى تحديد. فنحن لا نفرق بين نظرية النقد أو بين نقد النقد — لا نميز بين هذه النظرية التي تسبق وجود العمل الفني والتي يمكن اعتبارها وافدة على بلادنا، وبين النقد التطبيقي الذي نستخلصه والذي يعتمد في الدرجة الأولى على الأعمال الفنية المحلية وما توصلت إليه من قيم فنية خاصة بها. وعلى ذلك فان اعتبار أن الأدب بنية قومية والأشكال هي بنية فوقية للمجتمع يبقى في المجال النظري طبعاً، ولا يمكن أن يصح بالنسبة لما نلاحظ من أعمال في جميع مجالات الأدب وفي جميع أنواعه بالنسبة للأدب العربي فنحن نلاحظ أن الاشباع في شكل معين في بلادنا مثلاً ليس هو الذي أدى إلى انتقالنا من شكل إلى شكل آخر وانما هذا الاشباع قد تم في الخارج. يعني إذا أصبحت القصة القصيرة من الفنون المحتضرة فاننا لابد أن نلاحظ انعكاس ذلك على فن القصة القصيرة في بلادنا في الوقت الذي لم تستنفذ فيه نفسها، وكذلك الإنتقال من شكل إلى آخر. ولكن هناك عوامل كثيرة تتدخل بين النقد كنظريه وبين الأشكال الأدبية الراهنة التي يمكن أن نستخلص منها مناهج نقدية، العلاقة بين هذه وبين المجتمع ليست على هذه الدرجة من الوثوق كما أننا نلاحظ أننا نفكر في هذا المدخل بالذات بمنهج بعيد عن القارىء، ونلاحظ أن القارىء لايدخل في الاعتبار إطلاقاً، بدليل أن النظريات النقدية التي تبلورت طبعاً ستكون لها النقلة الحضارية على النظريات الساذجة التي سنحاول استخلاصها وعلى إعادة المشي في دروب سبق أن مشى بها الآخرون، ولهذا فأنا أرى أننا يجب أن نميز بين ناحيتين بالنسبة للبحث عن منهج: هناك ناحية دراسة تكوين الأدب، وهذا ممكن الاستفادة فيه إلى حد كبير من مناهج النقد العالمية؛ أما المرحلة الثانية فهناك مرحلة تقويم الأدب. مرحلة تقويم الأدب التي هي مرحلة تالية — يعني — كيف يمكن أن نحول قيمة موجودة، أن نحول منهجاً

نفسياً إلى قيمة أو أن نحول المنهج الحضاري إلى قيمه بنفس عملية التحويل التي يقوم بها الغربيون مثلاً . إذا اعتبرنا أن الأصالة لها معنى مختلف كلياً في النقد الغربي عن المرحلة الراهنة التي نمر بها فما هي معاني الأصالة إذاً حتى في عملية تكوين الأدب ؟ هناك قيم لدينا تختلف حتى في حال استفادتنا من مناهج النقد العالمي . ثم هناك سؤال آخر : نلاحظ أننا كنا نقوم بعملية بالنسبة — وأنا أتحدث عن النقد الأدبي من خلال الشيء التطبيقي الذي حدث — نلاحظ أن هناك تحويلاً شبه ميكانيكي يتصل بتكوين الأدب ، ويتصل بما نريد من الأدب حين نعمد إلى اصدار حكم قيمة . فنحن اعتبرنا أن عصر الانحطاط هو عصر انحطاط وبالتالي فإن جميع أعمال عصر الانحطاط أو معظم أعمال عصر الانحطاط حولناها إلى حكم قيمة ، فهي منحطة . وأنا أذكر أننا في دراستنا الثانوية كنا ندرس بيتين / للوأواء الدمشقي / يقول فيها :

وأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت وردأ وعضت على العناب بالبرد

وكان هذا نموذجاً مثالياً لفة الانحطاط . وهذا الحكم حكم قيمة طبعاً ، بينما هو داخل في تكوين العمل الأدبي نفسه ، في صلب النظرية الأدبية . لذلك هنا قمنا بتحويل ميكانيكي من التكوين الذي هو وصف إلى حكم القيمة . أعتقد أن هذا يصلح كجزء من منطلق المناقشة .

سامي خشبة :

أرى أن الدكتور غسان والأستاذ صبري والأستاذ خلدون كان كلامهم في معظمه موجهاً لمناقشة الكلام الذي قلته في البداية . الحقيقة أنني لم أقدر أن أفرز كلام كل واحد من الأساتذة الثلاثة وأنا سأحاول أن أعلق على الاتجاه العام للكلام .

أولا ، أنا لم أقل انه ينبغي أن يكون هناك منهج نقدي واحد ، وأستطيع أن أرجع بسرعة الى الأمثلة التي ضربتها عن المؤثرات التي أثرت على حركتنا الابداعية والنقدية حينما ذكرت حركة العبث وبيراندلو وستراندبرغ وبرخت وبيترفايس الخ ... ولا أعتقد أن هؤلاء جميعا بالاضافة الى ناتالي ساروت والان روب غرييه ، ينتمون جميعاً الى وجهة نظر أو رؤية فكرية أو ايديولوجية واحدة . ولا يمكن في تقديري أن نستخلص من أعمال كل واحد منهم وجهة نظر نقدية مشتركة بل أعتقد ان لكل واحد منهم اتجاهه الخاص وفكريته الخاصة وبالتالي استطيع ان أزعم أننا إذا حاولنا أن

نستخلص القيم النقدية والفنية التي يمكن ان تكون أساساً لمنهج نقدي لكل واحد منهم لخرجنا بمناهج نقدية بعدد أسمائهم .

ثانياً ، أريد أن أراجع فكري عن عدم استقرار الحركة الاجتماعية والحركة الإبداعية . إن عدم استقرار الحركة الاجتماعية والحركات الابداعية يملي بالبديهة أنني لا أطالب بمنهاج نقدي واحد وإنما أشارك الدكتور غسان الرفاعي في مطالبته بمناهج نقدية متعددة . المشكلة أنني لا أنا ولا الدكتور الرفاعي يمكننا ان نحقق ما نطالب به فوراً وبقوة المطالبة ، وإنما نحن نسعى الى بلورة المناهج النقدية من خلال متابعة الحركات الابداعية المتجددة ومن خلال التصاقنا الحميم بايقاع واتجاهات التغير الاجتماعي أو التحول الاجتماعي في وطننا .

ثالثاً — أنا لم أقل إن الترجمة هي التي فجرت الأشكال التقليديةالثابتةوالراسخة في الأنواع الأدبية القديمة ، وإنما قلت انها ساعدت على التفجير ، وأعتقد انني ركزت على تأثير التغير الاجتماعي أساساً ، الذي مازال يؤكد أن أوضاعنا الإجتماعيةوتركيباتنا الاجتماعية والسياسية والايديولوجية ، ما زالت تمر بمرحلة من التحول ولم تصل الى أي نوع من الاستقرار .

رابعاً — أعتقد انه ينبغي أن نفكر — أكثر مما فكرنا بالفعل— في تأثيرالحركة الاجتماعية والسياسية على الابداع . فمن البديهي أن الابداع الفني ليس انعكاساًميكانيكياً لما يحدث في المجتمع ، ولكن من المؤكد أيضاً أن مايحدث في المجتمع من تغيرات وتبدلات جوهرية يؤثر في الأدب . وأعتقد اننا متفقون أن هناك تغيرات وتحولات جوهرية اتجهت نحو تفكيك أسس المجتمعات القديمة ، واتجهت نحو محاولة بناء أسس اجتماعية وسياسية وايديولوجية جديدة، وإن كانتهذه المحاولات لم تصل الى غاياتها بعد . أعتقد أن العلاقة بين الحركة الابداعية والايديولوجية والنقدية بشكل عام وبين التحولات الاجتماعية والسياسية هي علاقة حميمة ولا يمكن ان نفصمها ، وإلا فيمكنني أن أضرب مثلاً محدداً بتجربة يوسف ادريس في المسرح وتجربته في البحث عن شكل محلي للمسرح المصري فيما قاله . ولم تكن تجربته قد اقتصرت على المسرح المصري وإنما تجاوزتها في التأثير الى كثير من الأقطار العربية الاخرى .

أستطيع ان أتساءل هل يمكن أن نعزل تجربة / يوسف ادريس / في «الحرامية» عن التحول في الايديولوجية القومية السائدة ، هذا التحول الذي كان في اتجاه البحث

عن الشخصية القومية الأصيلة ؟. لقد طرح / يوسف ادريس / فكرة أنه ينبغي ان نبحث عن شكل مصري للمسرح ... ألم يكن لهذه المطالبة علاقة بالتغيرات التي سبقت مطالبة يوسف ادريس للمسرح وبالتغيرات الاجتماعية والسياسية والايديولوجية في مصر التي اتجهت نحو محاولة البحث عن الهوية القومية الحقيقية لمصر ، واتجاه الحركة الوطنية في مصر الى اكتشاف انتمائها القومي الحقيقي واكتشاف انتمائها الأصيل وأصالتها. هذا سؤال.

السؤال الثاني : هل يمكن أن نفصل هذه التجربة ، تجربة يوسف ادريس في (الفرافير) عن الترجمات التي تمت لأعمال / برخت / وأونيسكو / في مرحلتها ؟ هل يمكن أن نفصل الرؤية في هذه المسرحية عن انهيار الرسوخ الكلاسيكي القديم أمام الايديولوجية / الماركسية / ؟ لا أعتقد أننا يمكننا ان نفصل هذه التجربة عن تلك الجوانب الثلاث ، جانب التحول الاجتماعي والايديولوجي في الحركة الوطنية المصرية ، الى جانب الأعمال التي ترجمت / لبرخت / ويونسكو / وغيرت وجهة نظر يوسف ادريس بالفعل من وجهة نظر الكاتب التقليدي الذي يكتب المسرحية على غرار المسرحية البرجوازية التقليدية ، رغم رؤيته الاجتماعية التقدمية في / اللحظة الحرجة / مثلاً أو في مسرحيات / مالك القطن / أو / جمهورية فرحات / لايمكن أن نعزل ترجمات / برخت / ويونسكو / وتأثيرها على تجربة / يوسف ادريس / عن هذه التجربة ، ولا يمكننا أن نفصل تأثير التغير الايديولوجي والتحولات الايديولوجية الساحقة عن بداية التغير في وجهة نظر يوسف ادريس نفسه . ولكن ينبغي في النهاية أن نفكر مرة أخرى كما قلت منذ قليل في تأثير التحول الاجتماعي الداخلي على المستويات الاجتماعية والسياسية والايديولوجية في الداخل . ينبغي ان نبحث عن ترسيخ لجانب في التحولات التي تطرأ في مجال الابداع ومن هنا نستطيع أن نقيِّم الحركة النقدية الحديثة وأن نطالبها بالمطالب الموضوعية الممكنة.

محيي الدين صبحي :

حين افتتحت هذه الندوة اخترت أن آخذ موافقتكم على الموضوع ، وهو قضية المنهج في النقد العربي الحديث . وذلك عن طريق ترك تحديد الموضوع لكم .

وفي الواقع لقد مضى كل هذا الوقت ونحن نحاول أن نتوصل إلى تعريف لقضية المنهج في النقد العربي الحديث ، وأزمة نظرية الأدب ، ونظرية النقد ، لدى الكتاب والنقاد العرب . لقد شجب [ما فيه الكفاية الفهم السطحي والميكانيكي لعلاقة الأدب

بالمجتمع . هذه مقولة صحافية . هذا الفهم الميكانيكي مفهوم صحافي سقط بالممارسة . انما هناك تصور وأحب أن أعلن رفضي له . فمن خلال الرأي الذي تقدم به الصديق سامي خشبة والدكتور غسان يفهم أن المجتمع يتحرك والأديب يسجل هذه الحركة والنقد يلحق بالأديب . يعني وضع الحركة العفوية للمجتمع فوق وعي الأديب، فوق شعور الأديب، ووضع شعور الأديب فوق وعي الناقد. هذه عملية أظن أن فيها تحيفاً على مهمة النقد في الحياة الأدبية. إن وظيفة الأديب هي فهم مجتمعه ووظيفة الناقد هي فهم الاديب ، ولكن هناك وظائف أخرى للنقد . نحن في مرحلتنا الحالية متفقون على أن دور الهدم مستمر في كل البنيات الاجتماعية القديمة والادبية والفكرية . ولكن الجديد لم يبرز في الحياة الاجتماعية . البناء الاجتماعي الجديد في المجتمع العربي الاشتراكي الموحد لم يتم . هنا في هذه المرحلة بالذات يصبح دور الاديب أن يكون طليعياً ، ومن واجبه أن يكون مبشراً وذا رؤية في شكل هذا المجتمع الذي يكتب عنه . الادب في هذه المرحلة يجب أن يكون تبشيراً . ومهمة الناقد هي أن يعلم الاديب حدود الرؤية الاجتماعية للأدب الطليعي . ان الناقد متهم من القارىء لان هذا القارىء يجد انتاجاً لا يفهمه ، ومتهم من الكاتب لان هذا الكاتب لا يجد التقييم الذي يرتاح اليه ، ومتهم من زملائه النقاد لان هؤلاء يختلفون فيما بينهم في المعايير الاساسية لتقييم الادب . هناك النقد المضموني . هناك نقاد ، حين يرون نوعاً من أنواع التعبير العمالي أو الفلاحي أو ما شابه ، يعتبرون أن هـذا الادب تقدمي ، وبالتالي فهو أدب جديد . وهنـاك اتجاه آخر في النقد هو النقد الشكلي . كل الانواع الادبيـة ، القصائد والقصص التي تتحدث في اللامعقول والعبث وما أشبه ، يوجد نقاد يسلمون لها فوراً بالأولوية . هذا العماء أو هذه الفوضى في المقاييس الادبيـة تجعل الادب بعيداً عن المجتمع في كل المفهومات فضلاً عن أن العملية بحد ذاتها عملية بعيدة عن حركة المجتمع .
إن وظيفة النظرية الادبية هي تحديد الشرط الانساني لمجتمع من المجتمعات والتبشير بمستقبل هذا الشرط . ان الادب الحالي عاجز . الاديب الحالي في معظم الاقطار العربية لا يملك المقدرة العقلية على تحليل الشرط الانساني للفرد العربي ، فضـلاً عن أنه قاصر تماماً عن رؤية أي صورة لمجتمع عربي اشتراكي موحد . خلو الادب من قيم تشكل الامة تجعله أدباً متهافتاً ، وبعد النقد عن هـذه الرؤيا يجعل المعايير المستوردة تطغى رغم أنها غير ملائمة بالتالي لاية ممارسة . هـذا هو جوهر الازمة في نظري . والبحث عن حل لازمة المنهج هو البحث عن النظرية الادبية التي تعالج الشرط الانساني والنظرية النقدية التي تعالج ايقاع الحياة في وجدان الاديب المعبر .

د. غسان رفاعي

لي مجموعة من الملاحظات على مجمل وجهات النظر التي وردت في هـذه الندوة . طبعاً يسعدني جداً أن أتفق مـع الأستاذ « سامي » بأن مرحلة التطور الفكري والفني والاجتماعي في الوطن العربي تجيز لنا بأن ندعو الى تعدد نظريات النقد الأدبي . ولكني لا أتفق معه في قضية جزئية أثارها حينما تحدث عن أشكال الإبداع الفني التي ترجت في الفترة الأخيرة . طبعاً هـو استشهد بممثلي حركات مختلفة ، وقـد تكون متناقضة — والاستدلال بأن هذه الأشكال متناقضة ومختلفة لابـد من أن يُفضي الى تعدد نظريات النقد الأدبي . وفهمت من حديثه أو مما قاله بأن كل أديب كبير قد يستلزم نظرية أدبية توازيه . وأنا أقول بأن التعرف على أشكال أدبيه وابداعية مختلفة ليس من الضروري أن يفضي الى مذاهب نقدية مختلفة . ونحن قد نطـّلع على تجارب كثيرة ولكننا نتوصل الى مذهب نقدي واحد. وليس من الضروري أن يقوم الى جانب كل مذهب أدبي مذهب نقدي يوازيه . لهـذا السبب فأنا أقول ان جميع هذه الأشكال الفنية التي ترجت والتي تعرفنا عليها قد تفضي الى مذهب نقدي واحـد اذا كانت هناك خلفية واحدة تنتظم هذه الآثار كلها وتضعها في الأماكن اللائقة بها ، هناك قضية ثانية أثارها الأستاذ صبري الحافظ وعقب عليهـا باسهاب الأستاذ محي الدين صبحي ، وهي العلاقة بين الأدب وبين الواقع الاجتماعي . وقد تطرف الأستاذ محي الدين صبحي وكاد أن يدخلنا في مناخ غير علمي بحت. فان تعصبه للأدب الأصيل قد أبعده الى حد ما عن فهم العلاقة الديالكتيكية الجدلية بين الأدب والواقـع . وأنا لا أستخدم هنـا كلمة الديالكتيك والجـدلي بمعنى ايديولوجي الكلمة ، بقدر ما أستعمله بمعنى العلائق المتشابكة والعميقة بين الأدب والواقع. حين بدأت في الحديث قلت بأنـه جرت تحولات جذرية في البنى الاجتماعية في الوطـن العربي . ولا يستطيـع الأديب مهما أراد أن يختفي وراء الأصالة الأدبية أن يختفي وراء الفنية الخالصة أو أن يتنكر لهذه التطورات الخطيرة التي حدثت في الوطن العربي ; وهو مطالب بأن يتفاعل معها . أما نوع هذا التفاعل فلسنا نحن بالذين نحدده . نحن لا نطالب من الأديب أن يكون تفاعله بهذا الواقع على صيغة محددة واضحة . ولهـذا فنحن حينما نتحدث عن العلاقة الجدلية بين الأدب والواقع فكأننا نريد أن نحمّل الأديب مسؤولية اجتماعية ومسؤولية سياسية . وأنا لا أعتقد بأن الأديب مهما حاول أن يفر من تحمـل هذه المسؤولية بقادر على أن يتجاهلها . هذا لا يعني أن هناك علاقـة آلية وسطحية ومفرغة من المضمون بـين الواقع والأديب . لقد شاء الأستاذ صبحي أن يصور هـذا

الموضوع تصويراً كاريكاتورياً ، فقال مثلا انه أولاً يوجد تطور اجتماعي ثم يأتي الأديب ليعكس هذا التطور الاجتماعي ثم يأتي الناقد فيحاول أن يقوم صدق الأديب في التعبير عن هذا الواقع . والحقيقة أن ارتباط الأديب بالواقع لا يمكن أن يقلص الى هذا الشكل الكاريكاتوري اطلاقاً . هناك شيء آخر حين تحدث الأستاذ خدون الشمعة ميز فيما أعتقد بين النقد المسبق لقراءة الأثر وبين النقد التطبيقي الذي يكون نتيجة لقراءة الأثر . وطبعاً بالنسبة له هناك نوعان من النقد . فأولا يمكن أن نأتي بنظرية البيئة في الأدب ونطالب جميع الأدباء بأن ينسجموا مع هذه النظرية ضمن حدود الفروق الفردية التي تميز بينهم . وهناك الكثير من هذه النظريات الشائعة لكن أعتقد بأن النقد المسبق قد فشل حتى الآن .

يعني نحن في كتابة الرواية لا نستطيع أن نعطي للروائي وصفة سحرية ونطالبه بأن يتقيد بها ، فاذا تقيد فلا بد من يكون جيداً . نحن لا نستطيع ذلك بدليل أن كل مذهب جديد لكتابة الرواية قد وضع قيماً جديدة كانت تقوم على أنقاض القيم السابقة لذلك أقول ان أزمة النقد الأدبي في الوطن العربي هي أزمة تطبيقية بمعنى أننا حينما نقرأ النص الذي بين أيدينا علينا أن نكتشف ما قاله من قيم شكلية ومضمونية .

وهذا هو الشيء الأساسي ، فنحن لسنا وراء ايجاد نظرية مسبقة في الابداع الفني . .

محيي الدين صبحي (مقاطعاً) :

نحن تماماً وراء انتاج نظرية مسبقة في الابداع الفني . كيف يمكن لناقد ان يقيم نصاً بدون قيم مسبقة في الحكم على هذا النص ؟ ان كلماتك تحتاج الى الى كثير من التحديد . على الصعيد الواقعي حين تقول ان العلاقة بين الأديب والمجتمع علاقة ديالكتيكية جدلية لا نكون قد قدمنا اي شيء ذا معنى على صعيد الممارسة الواقعية لعملية النقد . انا ارجو ان تأتي بمثــل واحد يوضح الكلمات الدوارة على السنة المثقفين والتي لا تعني اي شيء عند تحليلها تحليلاً تطبيقياً يفيد نظرية دقيقة .

سامي خشبة :

القضية يمكن ان تحسم اذا فكرنا أو اذا طرحنا مشكلة العلاقة بين العملية النقدية وبين الناقد وبين الاتجاهات الفكرية أو الفلسفية السائدة في المجتمع . الناقد ليس فيلسوفاً ولكنه بحاجة دائمة الى الفلسفة أو الى فيلسوف .

الناقد لا يستطيع أن يتحدث عن ماهية أو عن جوهر الحقيقة الفكرية الفلسفية السائدة في مجتمعنا . وحينما قلت ان المناهج النقدية التي كانت تتمتع بالثبات والرسوخ منذ عشر أو خمسة عشرة سنة قد حرمت من هذا الرسوخ فلم أكن أقول هـذا الكلام اعتباطاً . كانت انطباعية الناقد الرومانتيكي ، ان يستند الى المنهج الذي اقامه ودعمه كولريدج مثلاً ولكن كولريدج نفسه في عصره كان يستند الى فلسفات (دانتون) والى (بايرون) . والابداع كان يستند الى ما ابدعه الشعراء (بايرون وشلي و كيتس) . وكان في مقدور الناقد الواقعي ان يستند الى (جدانوف) و (ليوجسكي) وزملائهما من النقاد السوفيت حتى الخمسين كانوا يستندون الى ما ابدعه في الفن غوركي وتولستوي وغيرهم. كما كانوا يعتمدون في الفلسفة على ما قاله ماركس ولينين في الفلسفة الجمالية وفي الابداع وفي الفلسفة عموماً . وهنالك حالياً الآن محاولة في مصر مثـلاً ، وربما في أرجاء أخرى من الوطن العربي ، محاولة للاستناد الى ما قدمه (إيليوت) ولكن على أي شيء تستند هذه المحاولة في أدبنا الحديث (ايليوت) بنفسه كان يستند الى (بوند) في الابداع الفني ، وفي القيم الابداعية كان يستند إلى ما أبدعه (ويلم بليك) وغيره كما كان يستند في الفلسفة الى ما ابدعـه (دانتي) وميلتون والقديس اغسطين ، والى ما استمده من التراث الحضاري الغربي القديم . على أي شيء يستند الناقد الحديث في مصر وفي غيرها من الأقطار العربية ـ على أي شيء يستند هذا الناقد الواقعي القومي الذي يريـد أن يبلور منهاجاً نقدياً يستطيـع أن يغطي وان يتابـع وأن يعلم وان يقيم الحركات الابداعية ؟

في تقديري أن على الناقد العربي المعاصر في المرحلة التي نعيش فيها والتي وصفتها سابقاً بأنها مرحلة تخلخل وتفكك وهدم البنى الاجتماعية والسياسية والابداعيـة القديمة، في تقديري أن على هذا الناقد أن يتابع في وقت واحـد الحركة الاجتماعية والحـركة الايديولوجية والحركة الابداعية وان يتابعها في وقت واحد وفي نسب متساوية لـكي يستخلص القيم النقدية الفكرية والجمالية التي يمكن أن يستند اليها في إقامة منهجه . دون

دون هذه المتابعة لما يجري في مجتمعه على المستوى الاجتماعي والفلسفي والابداعي ولما يجري في العالم على المستويات الثلاثة لانستطيع أن نبلور منهجاً ولا مناهج نقدية من أي نوع . وهذا لايعني كما قال الاستاذ محي الدين صبحي في بداية كلامه ، أن الناقد يقع تحت وعي الأديب ، وان وعي الأديب يقع تحت الحركة الاجتماعية . لايعني أن الناقد ينتظر ماسيحدثه الأديب المبدع ولا ماسيحدث في الحركة الاجتماعية فان مساهمة الناقد بكتاباته التحليلية نفسها هي مساهمة في رسم صورة وقسمات وجه الواقع الاجتماعي والواقع الادبي في وقت واحد . إنه لاينتظر ماذا سيحدث وانما هو يشارك في صنع مايحدث بالفعل وفي اكتشافه مايمكن أن يتطور إليه هذا الذي يحدث .

صبري حافظ

في البداية أحب أن أرد على الدكتور غسان ، إنني بدأت حديثي بالتسليم بأن كل الأنواع الأدبية بما فيها النقد هي أنواع من البنى الفوقية . ولكن العلاقة بين الأدب والنقد من جهة ، والواقع من جهة أخرى ، هي علائق لم ننكرها ولكن لا نريد أن نعطيها حجماً اكبر من حجمها ولا نريد أن يتحول الفن أو الأدب الى هذه الصورة الكاريكاتورية المحض . أعتقد أنه لا يوجد أحد ينكر أن هناك علاقة بين الأدب والواقع، ولكن لا أحد أيضاً يوافق على أن هذه العلاقة ، هي كل شيء في الأدب وفي النقد . بهذه الطريقة يمكن ان الواقع يتسع كي لا يصبح مجرد التعبير عن القضايا السياسية المطروحة، يصبح هذا الواقع هو التراث الابداعي المتراكم عبر الاجيال المختلفة، ويصبح هذا الواقع ايضاً هو التقاليد التي تبلورت وترسخت على مر الأجيال التي أبدعت في النقد وفي الشعر والقصة والرواية وما شابه ذلك ، ويصبح من وظيفة الأدب بشكل عام استيعاب هذه التقاليد وتجاوزها في نفس الوقت . ان المثل الذي ضربه الدكتور غسان عن الوصفة السحرية الجاهزة للروائي لا يقول بها أحد الآن ، ولكن كل عمل الروائي فيه استيعاب لكل التقاليد ، وفيه محاولة لتجاوز هذه الأساليب ، ومحاولة للبناء فوقها ، وإلا لا يمكن ان يستمر الأدب في استيعابه لتشابكات وتعقدات الحياة وفي تعبيره عن الحساسية العامة. والناقد بقدر ما هو جسر بين العمل الفني والقارىء هو في نفس الوقت جسر بين الفنان والحقيقة ، وبين الفنان والتقاليد ، وبالتالي فان فهم الادب على هذا النحو وفهم النقد على هذا النحو يسكت كل الدعاوي التي أثيرت حول حكم القيمة التي أثارها الاستاذ خدون ، بمعنى أن أية نظرة خارج الاطار تنفي أصلاً تفرد الأدب وتنفي أيضاً محاولته

للتجاوز والتخطي . وان ايّة محاولة للحكم على اي ادب باعتباره الحكم على العصر الذي صدر به ، وباعتباره نوعاً من المصادرة على عصر معين وتناول كل آداب هذا العصر هي بنت التصور الساذج الذي هو انعكاس فقط للواقع وفهم الواقع على انه مجرد وقائع اجتماعية وسياسية ، محددة وليس فهماً للواقع باعتبار هذه الصورة العديدة الشاملة من الابداعات الفكرية ومن الوقائع السياسية ومن التطورات والتغيرات الاجتماعية ومن الهموم النفسية والميتافيزيقية وكل هذه الأشياء المتشابكة التي تصنع رؤية الأديب والتي تشارك فعلاً بفعالية كبيرة جداً في ابداعه . وعلى هذا فليس دورنا في الواقع الا بلورة لمجموعة من القيم التي تشارك وتساهم في تعميق حس الفنان وحس القارىء معاً بالواقع بهذا الشكل وبهذا العمل الفني بناء على هذا المعنى . الفن باعتباره فعالية يمكن في كثير من الأحيان ان تسبق وان تتقدم خطوات نحو الواقع الاجتماعي والواقع السياسي ، ويمكن ان ترى في هذا الواقع ما لا يستطيع الكثير من الاجتماعيين والسياسيين والاقتصاديين وما شابه ذلك . واذا ضربنا مثلاً محدداً يمكننا الرجوع الى الانتاج في سنوات الستينات ، والنظر ليس بمعيار جديد ولكن بنفس معيار هذه السنوات نفسها لاكتشاف ان الادب كان من اكثر النشاطات الاجتماعية والانسانية قدرة على رؤية الهزيمة قبل ان تقع هذه الهزيمة بالفعل ، وعلى رؤية التحلل قبل ان يعبر عنه تعبيراً واضحاً . الأدب عنده القدرة على سبر اغوار هذه اللحظة وعلى استشراق مستقبلها لحد كبير جداً لأن تناول الأدب بهذا المعنى يمكن اعتباره ليس مجرد انعكاس سطحي ولكن استشراق ايضاً لمستقبل هذا الواقع والمحاولة الى تجاوزه .

د . غسان رفاعي :

مرة ثانية مضطر الى أن أعود للاستاذ محيي الدين صبحي وقد أثار مجموعة اخرى من القضايا التي يتوجب علينا أن نلقي عليها شيئاً من الضوء . ففيما يتعلق بالعلاقة بين الأديب والواقع قال الاستاذ محيي الدين صبحي بأن هناك بعض الأقوال المحصورة التي يتناقلها المثقفون دون أن يكون لها أي معنى . طبعاً أنا حينما قلت بأن هناك علاقة ديالكتيكية أو جدلية بين الأدب والواقع كان في ذهني مفهوم واضح جداً . وقد طلب الاستاذ محيي الدين صبحي أن أورد بعض الأمثلة ، وأنا على استعداد أن أستشهد ببعض الامثلة . هناك قول شائع جداً ، وليعذرني الاستاذ محيي الدين صبحي اذا كنت أنا في هذه الندوة أستشهد دوماً بالاقوال الشائعة جداً ، فان الادب يصبح عالمياً بمقدار ما يكون

ملتصقاً بواقع معين مما يطرح قضية اساسية : لماذا لم يخترق الادب العربي المعاصر الآفاق العالمية ؟ الجواب البسيط – وليعذرني الاستاذ محيي الدين صبحي مرة اخرى – هو أن القارىء الاجنبي الذي يقرأ الادب العربي لايكتشف للأدب العربي هوية خاصة . فكأن التجارب الفنية التي يحياها الادب العربي المعاصر هي تجارب يمكن ان توجد في أي مجتمع آخر . يعني أن هذه التجارب لاتحمل الهوية العربية . لاتحمل مشاكل وهموم وآمال وآفاق الانسان العربي المعاصر . لهذا السبب نلاحظ أن الادب العالمي أو الآفاق العالمية زاهدة بالادب العربي . هناك بعض الآثار التي ترجمت الى اللغات الاجنبية والتي أتيح لها حظ من الذيوع والانتشار ، أخص بالذكر مثلاً عودة الروح لتوفيق الحكيم . ونحن متفقون على أن عودة الروح فيها شيء من هموم المجتمع العربي الذي كان يحياه توفيق الحكيم في ذلك الوقت . ومعظم الآثار التي ترجمت والتي اتيح لها حظ من الذيوع والانتشار كان فيها هذا الطابع الذي أصر الاستاذ محيي الدين صبحي على ان يرفضه . هناك مثال آخر : اذكر بأنني تعرفت على احد الادباء الالمان وكنت امشي معه في شارع الصالحية . طبعاً اثناء تجوالنا اتيح لنا ان نلاحظ مجموعة من الظواهر . مثلا استرعى انتباه هذا الكاتب الالماني عدة اشياء . رأى في هذا الشارع مجموعة من الشكل امرأة ترمز الى حضارة قد تختلف اختلافاً جذرياً عن الحضارة التي ترمز لها امرأة ثانية . مثلاً رأى امرأة متشحة بالسواد وقد اخفت كل معالم جسمها ووجهها وهذه الامرأة طبعاً كانت تمشي الى جانب امرأة اخرى ترتدي الميكرو جيب . وهناك عدد آخر من النساء قال لي هذا الاديب انني اريد ان ارى هذه الصور معكوسة في اثر ادبي ، وأنا متأكد بأنني لو قرأت رواية عربية وفيها وصف لهذه الظواهر التي رأيتها في هذا الشارع لتفاعلت مع هــذا الادب لانني اجد نفسي امام موقف انساني حقيقي وجدير بأن يسجــل . إذن فحينما نطالب الاديب بأن يكون مرتبطاً بالواقع الاجتماعي فنحن لسنا نريد من الاديب ان يصبح مصوراً ميكانيكياً وآلياً ، همه الوحيد هو تسجيل ما يجري لهذا المجتمع اطلاقاً ، لا ، ولكن هل الاديب ان يكون منسجماً مع المناخات التي يحياها في عصره لا اكثر ولا أقل وطبعاً هذا لايمكن ان يقاس الى مجرد وجود علاقة ميكانيكية بين الاثنين .

خلدون الشمعة

– أحب أن اعلق على كلام الاستاذ « صبري حافظ »فألاحظ –اذا أردنا أن نميز في هذه الندوة بين موضوع قضية المنهج في النقــد العربي الحديث ، بين تشخيصها وبين

التبشير بمنهج معين – فلا بد أن نلاحظ أن ماحدث فعلا – وهذا في دائرة التشخيص – أنه في فترة الخمسينات ازدهر نقد المضمون ونال مداً واسعاً، واصبح شبه حقيقة في ميدان النقد. نلاحظ في فترة الستينات ان هناك ردة فعل مرضية تهتم بالشكل. وأنا اعتبرها ردة فعل على الاهتمام المبالغ فيه بالمضمون. لذلك فان الواقع من وجهة نظر التشخيص كان دائماً مجموعة ردود فعل متباينة، بينما أرى من مهمتنا بالنسبة للبحث عن منهج للنقد العربي الحديث أن نلح على مرحلتين، فالمرحلة الاولى يجب أن تكون نابعة من طبيعة الادب نفسه، ثم هناك مرحلة ثانية وهي مرحلة يمكن ان نستفيد منها من مناهج العلوم الانسانية ومن المجتمع. علينا اولا أن نحدد في اي عمل ادبي نتناوله ما اذا كان عملا ادبيا اولا، ثم تدخل مسألة ما اذا كان عظيما او غير عظيم. ممكن ان تكون هذه مقاييس متحركة. فقد ينال قدراً اعظم من التقدير اذا كان يتناول القضية الفلسطينية التي هي الشغل الشاغل للوطن العربي طبعاً هذا ما يجعله أدباً عظيماً بعد أن يتجاوز المرحلة الاولى التي يجب أن تكون مرحلة نابعة من طبيعة الادب. وأنا لا فصل هنا بين المرحلتين فصلا ميكاليكيا وانما احب أن أؤكد، لتسهيل الدراسة، أننا يجب أن نمر بهاتين المرحلتين، فمن الممكن على هذا الاساس أن نحتفي بعمل أدبي "احتفاء" نقدياً مع الخروج بنتيجة مفادها أنه عمل ادبي آني وليس متصلا بهموم وتطلعات الشعب العربي، وهذا ممكن الحدوث فعلا. يمكن أن يوجد عمل ادبي غير متصل بشكل من الاشكال التي نريدها، بقضايانا، وأن يكون عملا ادبياً ممتازاً وأن يكون ورقة رابحة بيد اعدائنا. يعني هذا ممكن. ولكن لا ننفي عنه أنه عمل ادبي، بمعنى أنه اذا توفر للعمل الادبي كونه عملا ادبياً اولا، ثم كونه يتناول همومنا تناولا صحيحاً فان هذا كفيل بأن يضعه في المواقع الملائمة. وفي ذهني نماذج من الادب الصهيوني التي نشرتها مجلة الطليعة المصرية. هناك القصة الاولى وهي قصة ممتازة وجميلة. لو نظرنا اليها من ناحية طبيعة الادب لا يمكن ان ننكر انها قصة فنية كما قدم لها. ولكن من وجهة نظر اخرى نريد ان نكتب من واقع التبشير. وهذا واجب فلا يمكن الا أن نلحقها بالجهود الحربي الصهيوني.

سامي خشبة

أنا أريد أن أرد رداً مغاير على الكلام الذي قاله (خلدون). يكاد هذا الكلام ينطوي على عودة بالندوة من جديد الى مسألة الوصفات الجاهزة، إذا ما كان هذا العمل أدباً أو ليس أدباً. كما ينطوي أيضاً على نوع من الفصل بين الشكل والمضمون لااعتقد

ان خلدون يمكن ان يوافق عليه فهو يتصور ان هناك أدباً لا يعبر عن قضايا الواقع ولا عن همومه ولا يستوعب طموحاته .

(تخالطت الاصوات وكانت المناقشة غير منظمة حول الأدب الصهيوني .)

خلدون الشمعة يرد على المقاطعين

نحن لا نقول (ينبغي) بل نقول بالبحث عن ماهو كائن . هناك فصل واقع . نحن لا نتبنى بالنسبة للنقد العربي او بالنسبة للنقد الصحافي . مجرد العرض شيء طبيعي . وأن لا نتبنى نماذج صهيونية ونحن عرب شيء طبيعي .ولكن هناك تحصيل حاصل : ان هناك اعمالاً ادبية صهيونية جيدة وهناك اعمال صهيونية دعائية وهذا يثبت قولي اولا ان هناك مرحلة ناتجة من طبيعة الادب نفسه . هناك رواية الخروج ولا يماري احد في انها رواية دعائية حقيقية وليست من النماذج التي يمكن ان نحكم عليها بأنها ادب جيد . طبعاً هناك نماذج صهيونية مختلفة عنها . ان هذه النماذج مختلفة ، والاختلاف نابع من طبيعة الأداة بينما تشترك هذه الآثار في أنها صهيونية .

صبري حافظ :

الاستاذ خلدون طرح فكرة انه يمكن ان يكون العمل عملا جيداً على المستوى الجمالي ولكنه يكون خاطئاً على المستوى الفكري أو مرضياً .

أنا أعتقد أن هذا الفصل غير صحيح . إذا عدنا الى النموذج التطبيقي المشار اليه فأنا أعتقد أن محاولة الفنان هي دائماً محاولة للتعبير ولاستيعاب كل قضايا وكل هموم الواقع الذي يعبر عنه والذي يصدر عنه وللتعبير عن رؤاه .. هذه القصص الصهيونية هي نماذج من الأدب الجيد بقدر نجاحها في التعبير عن الواقع الذي صدرت عنه ، بقدر محاولتها تصوير هذا الفكر العنصري في الواقع الاسرائيلي. الواقع ان المجتمع الاسرائيلي مجتمع موجود وهذا المجتمع له مكوناته وله حقائقه ، ونحن ضد هذا الواقع ، ورؤانا مختلفة عنه ، إذن لا يمكن ان نقول ان هذه القصة جيدة، وأن رؤاها زائفة . هي رؤى صادقة يعني انها صادرة عن هذا الواقع الشائن كلية ، والذي نشجبه ونقف ضده على المستوى التاريخي والمستوى السياسي .

خلدون الشمعة

– أنا لم أقل أن رؤاها زائفة . اي واحد يسكن في اسرائيل وله وعي ويرفض الصهيونية لابد أن يرفض هذا العمل . سيقبله من منطلقات جمالية لأنــه صادق ولأنه جيد وسيرفضه رفضاً فكرياً كما نرفضه نحن .

د . غسان رفاعي

سأدلي برأيي واضح جداً في هذا المقام . ان الادب الفاشي مهما اتخذ من صيغ فنية وجمالية رائعة هو ادب مرفوض . ولهذا السبب لايجوز أن نبرر الفاشية وجودها بأنها قد اكتسبت أوتزينت بأساليب فنية رائعة . لذلك أنا لا أستطيع أن أفصل بين المضمون وبين الشكل . الادب الجيد هو الادب الذي يؤمن بالانسان . ويؤمن بقدرته على أن يحيا حياة جيدة وحياة صحيحة رائعة . أما الادب الذي يدعو الى العنصرية ، الادب الفاشي ، فهو ادب مرفوض مهما كانت الصور الفنية الـتي يتبرقع بها رائعة ، ولا يمكن أن نقبله . لذلك فنحن حينما استشهدنا أمس بمثال القصة التي نشرت في الطليعة والتي اعتبرت نموذجاً عن الادب مقبولاً إلى حد ما . أنا لم أقرأ القصة . ولكن لوفرضنا بأن هذه القصــة تصدر عن فكر عنصري وصهيوني لكانت تفتقر الى ابسط عنصر من عناصر الادب الانساني وأبسط عنصر من عناصره الجمالية .

محي الدين صبحي

– الدكتور غسان يلجأ الى الكلمات المشددة والتعميمات الشاملة التي لا تؤدي في الأساس الى اي تحليل . حين نقول (الصدق الانساني) او انسانيــة تعني ؟ هــل هي انسانية الناس في اسرائيل ام انسانية العرب ؟ ليس هناك شيء اسمه انسان . هناك بنية للمجتمع وتطلعات لشعب ، وبقدر ما يعبر الأدب عن هذه البنية وهذه التطلعات تخلق المقاييس لتحديد نوعية هذا الأدب ومستواه وقبوله . ليس كل هــذه المجردات عدوة بطبيعتها للأدب ،وهذا المنطلق النظري الصرف لا يفيد مناقشة منهج ..

سامي خشبة

نعود الى الموضوع بعد ملاحظة صغيرة جداً أريد أن أقولها . الاستاذ محيي الدين صبحي يقول ليس هناك مايسمى بالانسان المطلق والمجرد ، ولكننا نستطيـع ان نتفق

على ان هناك قيا انسانية ثابتة ثبات الانسان نفسه لانها متعلقة في جوهر التكوين الاخلاقي والوجداني للانسان .

إن كل مايزيف الطبيعة الانسانية ، كل ماينفي في الانسان صدقه وحبه للتقدم الاجتماعي والتاريخي وحبه للوصول إلى الحلول الانسانية لمشاكله ، حبه للعدالة وحبه للحرية ، كل ماينفي عن الانسان مثل هذه القيم هو في الحقيقة لاانساني . واذا جاء أدب واستطاع أن يعبر عن رفض هذه القيم وعن تزييفه لهذه القيم وعن الغائها ، حتى ولو كان في صورة جمالية يمكن الاعتراف بها او يمكن تذوقها،فهذا الأدب سوف يحكم عليهالتاريخ في النهاية بأنه لم يكن أدباً من الادب بمعناه المتفق عليه . ويمكننا ان نضرب حتى امثلة عامة من تاريخ الفنون التشكيلية . لقد انتجت شعوب امريكا الوسطى في مرحلة ماقبل اكتشاف أمريكا ، وشعب (الآزتيك) بشكل خاص ، انتج نماذج من الفنون التشكيلية بالغة القسوة والوحشية تعبر عن التكوين النفسي والفكري القاسي والبدائي والمتوحش لهذه الشعوب . هذه الاشكال الفنية الآن نستطيع ان نحكم عليها فعلا بأنها اشكال تتمتع بقدر من الجمال ، ولكننا نحكم عليها أيضاً بأنها أشكال محرومة من القيم الانسانية التي انتجتها الحضارة الانسانية في مناطق اخرى ، وهي المناطق التي انتجت الحضارة التي استمرت حتى الان ، واصبحت هي التي تشكل جوهر القيم الانسانية المستمرة عبر التاريخ .

جلال الشريف :

أريد أن أسأل : هل هناك أدب رجعي أم أنه لايوجد شيء بهذا الاسم ؟

خلدون الشمعة

السؤال الذي طرحه الاستاذ جلال طبعاً هو النقطة التي نتناولها عندما نقول هناك ادب رجعي . فهذا صحيح هناك ادب رجعي وهناك ادب تقدمي ولكننا نعين اولا ما هو ادب ثم نعين صفته بأنه ادب رجعي . وهذا ما كنت احاول ان اشرحه . هناك الاديب الفرنسي « سيلين » الذي تعاون مع النازية . رفض ادبه ولم ينشر لفترة طويلة ، ثم اعيد نشره . طبعاً لا يعني هذا انه لم يكن روائياً . كان روائياً ولنا حكم عليه . فهذا ماقصدته تماماً حين ميزت بينمرحلة الحكم النابعة من طبيعة الادبوالمرحلة الاخرى التي تحدد ما اذا كنا سنقبل هذا الادب او نرفضه . أنا لا ارى أننا مختلفون كثيراً . أنا ارى الموضوع اساساً هو بالنسبة للنقد العربي أن نوجد ادباً وعندما يوجد هذا الادب يكتسب صفته بأنه انساني او تقدمي . يجب أن نميز بين عمليتي تكوين الادب وتقويم الادب . في عملية تكوين الادب توجد جميع عناصر المجتمع ، جميع عناصر

الحياة ، جميع عناصر تاريخ الأمة وحاضرها ومستقبلها تكون ماثلة . ولا نقول يجب لأن هذا تحصيل حاصل . لا يمكن ان يخرج الادب عن الحياة ، هـذا من باب « تحصيل الحاصل» . ثم هناك مرحلة اخرى ، مرحـلة تقويم الادب . يعني في مرحلة من مراحل تطور المجتمع العربي أنا أرى أن هناك نماذج. مثلاً يمكن أن ترفض النماذج المرضية التي قدمها (بيكيت) باعتبارها يمكن أن تسيء الى حركة أدبنا وأن تعبر عن مرحلة مرضية ، مرحلة انهيار الحضارة الغربية . وهذا حاصل . نلاحظ أن هناك تأثراً بأشكال لا شك أننا يمكن أن نعجب بها بيننا وبين أنفسنا بشكل مجرد ولكنها أشكال مخربة . قد تكون مخربة بالنسبة لمسيرة المجتمع العربي والأدب العربي في الوقت الراهن فهـذا الفصل هو حاصل . يعني سواء أن أردنا أو لم نرد. لقد رفضت أعمال (كافكا) في العالم الاشتراكي. لماذا قبلت أعمال (كافكا) فيما بعد ؟

صبري حافظ

أنا أريد أن أرد على (خلدون) حول الافكار التي طرحها . يقول اننـا نحن لانختلف حول عدد من الافكار التي طرحها على ان الادب يكون ادباً اولاً ثم يكون رجعياً ثم كذا . اعتقد اننا نختلف اساساً حول هذه الفكرة ، لان من مكونات الادب، ان يكون ادباً اساساً . فالقيمة الانسانية الموجودة في هـذا الادب جزء من مفهومنا اصلاً لكلمة ادب ، واننا لانفصل إطلاقاً بين القيم الانسانية والقيم الفكرية التي ينطوي عليها هذا العمل . النقطة الاخرى اعتقد إن كلامه فيه مجموعة من التناقضات فهو مثـلاً يصف اعمال (بيكيت) بأنها اشكال مخربة وهذا وصف لايوافق عليه حتى غلاة المتعصبين. تصور ان هذه الاعمال الفنية التي هي في الواقع تعبير عن حضـارة معينة وعن رؤيا معينة لهذه الحضارة وتعبير عن انهيار هذه الحضارة وعن مرحلة معينة في تاريخها تصورها على انها اشكال مخربة ومحاولة لوضع قيود على الحرية . هذه القيود لايوافق عليها حتى غلاة المتعصبين . إن كلام خلدون بالرغم من انه يبدو في ظاهره وكأنـه يدعو الى الحرية ويدعو الى الانفتاح وانه يضم الاشكال والانواع الادبية المختلفة والقيم الفكرية والانسانية المختلفة والمتعارضة داخل الادب ، بمعنى ان يكون هناك ادب اولاً ثم يكون رجعياً او تقدميـاً وما شابه ، ذلك التصور الذي يلوح للوهلة الاولى وكأنه تصور يدعو الى الحرية يتناقض خلدون معه في النهاية في هذا الحديث الباتر عن مصادرة الحرية ومصادرة الاعمال الفنية التي اعتقد هو انها تخريبية في مرحلة معينة ومحاولة فرض نوع من الوصاية على الفن

وعلى الواقع الاجتماعي . الحقيقة اعتقد انه تم تجاوز هذه الامور تجاوزاً واضحاً . وان محاولة الحجر على حرية الكاتب العربي وعلى حرية الفنان العربي في التعرف على انجازات الحضارات المختلفة هو الانجاز المخرب .

انا لا اعتقد اطلاقاً انه يمكن وصف عمل فني بأنه مخرب إذا وافقنا اساساً على انه عمل فني ، واذا اخذنا العمل الفني بهذه العلاقة الجدلية وبكل مكوناته الجدلية والفكرية..

سامي خشبة :

في تعليقي على وجهة النظر التي اثارها الاستاذ (خلدون) وعلى السؤال الذي طرحه (محيي الدين صبحي) عن أدب المركيز (دوساد) نستطيع أن نطرح اسئلة من نوع لماذا اعترف المعسكر الاشتراكي بأدب (كافكا) ولماذا يمكن ان نستمتع نحن كمفكرين تقدميين بشعر (ايليوت) أو بأدب (جويس) وهي الاداب التي تعبر عن مواقف سكونية ولا تعتمد على وجهة نظر علمية الى الانسان أو الواقع البشري أو التاريخ الانساني . هناك قيمة أساسية ينطلق منها كل أدب عظيم ، هي قيمة الدفاع عن حرية الانسان وتوقه المستمر الى هذه الحرية . حتى ايليوت أو جويس ينطلق اساساً من قيمة الدفاع عن حرية الانسان حتى ولو انتهى به الأمر الى القول ان هذه الحرية لا تتحقق الا من خلال العودة الى الأبنية الاجتماعية الغربية القديمة أو العودة الى الفكر الفلسفي السكوني لفلاسفة الكنيسة في العصر الوسيط . حتى ولو انتهى (ايليوت) الى هذه المقولة فهو ينطلق أساساً من قيمة الدفاع عن حرية الانسان ومن اكتشاف مأساة الانسان في عصرنا وتمزقه بين الأشياء والتظاهر والتزييف. (ايليوت) أو (جويس) أو (كافكا) ينطلقون من اكتشاف معين لمأساة الانسان ازاء المؤسسات التي تزيف حياته والتي تحوله الى كائن غير انساني مجرد من هذا التوق الى الحرية . دفاع (ايليوت) أو من شابههم من هؤلاء الادباء عن هذه القيمة بصرف النظر عن النتيجة التي ينتهون اليها ، هو الذي يجعلنا نستطيع ان نعثر في أدبهم على تلك القيمة الجمالية المشبعة بالجلال وبالأسى وبالرقة وبالعذوبة ، بالشاعرية التي تجعلنا نكتشف في هذه الاداب قيما تمكننا من تذوقها والاستمتاع بها بصرف النظر عن خلافنا الفكري في النهاية مع هذا الأديب . ليس من المطلوب ان نتفق فكرياً اتفاقاً كاملا أو نكون في تطابق فكري مع الأديب وانما نحن نطلب منه ان يكون انسانياً . في رواية (يائيل دايان) المسماة (طوبى للخائفين) والتي تتحدث فيها ابنة (موشيه دايان) عن التكوين العنصري للانسان الاسرائيلي ، تتحدث فيها عن هذا

التكوين وكيف ينشأ الانسان في اسرائيل على أساس احترام القوة الغاشمة وحدها ، والتي تقول في النهاية ، ان القوة الغاشمة وحدها لاتستطيع ان تنشيء انساناً متكاملا وصحيحاً؛ هذه القيمة التي معناها دفاع ابنة موشيه دايان عن الرقة والحنان في تربية الانسان الطبيعة ، هذه الكلمة في حد ذاتها تمكن (يائيل دايان) من ان ترسم صورة مأساوية لانسان يهودي يعيش في اسرائيل ينتهي به الأمر الى عبادة القوة والى التحطم على أيادي القوة الغاشمة نفسها حتى يكتشف في النهاية أن هذه القوة لم تؤد به في الحقيقة الى الانتصار وانما أدت به الى الخضوع لما هو أقوى ، هذه القيمة التي تكتشفها بنت موشيه دايان تستطيع ان تؤدي بنا الى رواية بالفعل تتمتع بقدر من الجمال . ولكن الرواية في معظمها تقوم في الاساس على الاعتراف بنفس قيمة القوة الغاشمة وتقديس هذه القوة الغاشمة التي أقامت مجتمعها نفسها . هذه القيمة النهائية في الرواية تؤدي بها الى فقد معظم قيمتها الجمالية وفقد معظم ما تمتعت به في البداية من صدق فني .

محيي الدين صبحي :

انا آخذ على الاخوان انهم تعرضوا دائماً لما يمكن ان يتفق به الادب العربي والانسان العربي والنقد العربي مع الآخرين . انا اعتقد ان من واجب الادب والنقد ان يلح على ما يمكن ان يختلف به الانسان العربي مع الآخرين . لان شخصية الامة لايمكن ان تتحدد إلا من ضمن هذا الخلاف . النقاش الذي جرى الآن حول الادب المريض وحول الادب المرفوض يوضح هذا التناقض الذي سعى الاستاذ سامي الى تبريره ، وهو ان الانتاج الذي انتجته يائيل دايان له قيمة او ليس له قيمة او ما اشبه او ان هناك قيمة الدفاع عن حرية الانسان وقيمة الرقة . تتحدد قيمة الادب من انه يعنى بالعيقية ، بالاشياء المحسوسة ، وعدم وجود ادباء يبينون ما يختلف به الانسان العربي عن الآخرين بتطلعاته ، بآلامه ، في صميم إنسانيته ، هو نقطة الضعف في ادبنا وفي مقاييسنا النقدية . نحن نريد ادباً يلح على تكوين شخصية الامة ، وهذا الالحاح لايكون إلا بالتأكيد على نقاط اختلافها الحضارية والمزاجية والانتاجية عن مجموع الامم بأكملها ، لاننا الآن نمر في مرحلة ليس فيها وجود لشخصية تسمى امة عربية . هناك مجموعات من الناس تنطق بلغة واحدة . هذه الشخصية لم تتبلور ، ومن وظيفة الادب ان يبلورها . ولن تنشأ عملية التبلور هذه إلا من خلال الالحاح على ما يختلف به الانسان العربي عن بقية الانسانية وليس على ما يتفق به مع بقية الناس .

د . غسان رفاعي

– لي سؤال بسيط حينما نتحدث عن هوية الانسان العربي وأن هذه الهوية لايمكن أن تبرز ولا يمكن أن تأخذ شكلاً نهائياً إلا بابراز الخلافات التي تقوم بينها وبين هويات انسان آخر وأناس آخرين ، ما هي برأيك هذه الصفات الخاصة التي ينفرد بها الانسان العربي والتي من واجب الأدب العربي المعاصر أن يبرزها لكي يمكن أن يسمى بجدارة أدباً عربياً ؟ هذا السؤال موجه للأستاذ (محي الدين صبحي) .

خلدون الشمعة :

اريد ان ارد على هذا السؤال . تحدث الاستاذ (محي الدين) عن اننا في مرحلة تكوين. وهذا ما عناه في البحث عن هذه الخصائص، إننا في مرحلة اكتشاف الذات . نحن نحاول ان نكتشف ذاتنا ونحاول ان نعرف مواقعنا ، وليس هناك شيء محدد . ولو كان هناك جواب واحد او عدة اجوبة على هذا السؤال لما كنا في حاجة الى هذه الندوات والمناقشات .

محي الدين صبحي

– اكتشاف الذات يعني تحديد المرحلة الحضارية التي تمر بها الأمة العربية. المرحلة الحضارية اعني بها المرحلة الصناعيه ، من جهة، ومرحلة النضال السياسي من جهة ، ودرجة وعينا لتراثنا من جهة ثالثه . منذ شهور قليلة نشرت الأهرام مقابلة جرت بين العقيد القذافي ومجموعة من المفكرين العرب . يذهل القارىء – أنا شخصياً ذهلت لمدى استغراق هذه المجموعه الممتازة من المفكرين في قضية معالجة الماضي . كبار المفكرين العرب أسرى بشيء أسمه التاريخ العربي . كيف يمكن لهذا الانسان أن يتخلص من هذا التاريخ .

سامي خشبة

– لقد بدأنا بالفعل في الكلام بالبحث عن أزمة المنهج في النقد العربي المعاصر ، وانتهينا الى الكلام عن البحث عن هوية الأدب العربي المعاصر ، والبحث عن وظيفة هذا الأدب. وحدد الأستاذ / محي الدين صبحي / هذه الوظيفة بأنها البحث عن هوية الانسان العربي والأمة العربية وأضاف الأستاذ / خلدون الشمعة / بأن هذه الوظيفة هي اكتشاف الذات من أجل تكوين الذات وهذا كلام في عمومه صحيح ولكنه يتنافض مع ما قاله

الأستاذان منذ دقائق حول التفرقه بين جمالية الأدب وبين مضمونية الأدب . تحضرني في هذه اللحظة جمله في رواية / الأخوة كرامازوف / لدوستويفسكي / غروشنكا / بطلة الرواية تقول / لديمتري / أنت قوي سريع الهياج مثل روسيا نفسها . بهذه الجملة يلخص / دوستويفسكي / على لسان / غروشنكا / إحساسه بالشخصية الروسيه وبشخصية الوطن الروسي . وفي اعتقادي أن الأدباء العرب لم يستطيعوا أن يكشفوا الشخصية القومية العربية في صياغات مشابهة أو في صياغات قريبة من هذه الصيغة. ولكننا في نفس الوقت لم نستطع أن تقول إن أعمالهم الأدبية قد وصلت إلى المستوى الذي وصل إليه/دوستوفسكي/ من حيث اكتشافه للقيمه الانسانية أو للقيم الانسانيه العامه وصياغته لنماذجه البشرية تلك الصياغه العبقريه التي مازلنا نحبها ، واعتقد إن البشرية سوف تظل تحبها زماناً طويلاً . المشكلة في تقديري لاتتحدد بوظيفة الأدب لأننا لا نستطيع أن نحدد ، ونحن جالسون، وظيفة للأدب،ولا نستطيع عملياً أن نوجه الأدباء إلى هذه الوظيفة ، كما أننا لا نستطيع بالرغم من أننا نقاد لا نستطيع أن نحدد وظيفة النقد، ثم نطالب النقد بالاتجاه نحوه .نحن – واسمحوا لي باستخدام كلماتي السابقة – نحن كما قلت منذ قليل في مرحلة من التحول والتفكك واعادة صياغة حياتنا الاجتماعية والفكرية والسياسية . والفن بشكل حتمي وليس بشكل ميكانيكي يعكس هذه المرحلة والفن لأنه يعكس هذه المرحلة المتحركة غير المستقرة لا يستطيع أيضاً أن يكون ثابتاً، ولا يستطيع أن يكون ذا أشكال نهائية وثابتة وراسخة . والنقد أيضاً لا يستطيع أن يتمتع بمثل هذا الثبات والرسوخ ، ولا يستطيع إلا أن يواكب الحركة الاجتماعية والسياسية والفكرية والابداعية لكي يكتشف القيم التي يمكن أن يبني عليها نظريته ومناهجه النقديه ، ويستطيع أيضاً أن يسام في صنع هذه الحركة وفي صنع الواقع الذي تنعكس عليه في النهاية .

محي الدين صبحي

– عاد الأستاذ سامي من جديد الى وضع حركة المجتمع ثم شعور الأديب ليعكس هذه الحركة وأخيراً يأتي دور النقد والناقد ليقيم– حسب رأيه – كل هذه الانعكاسات.

ولكن هذا الواقع الذي نريد من الأديب والناقد والانسان العادي أن يشتركوا في التعبير عنه يحتاج في قيمه الى تحديدات تجعله يختلف عن القيم التي يقول بها مجتمع آخر. حين يقول ناقد عربي ان قيم الأدب هي في الصدق والرقه والطيبه والدفاع عن حرية الانسان والجمال والحريه لايختلف معه في ذلك ناقد اسرائيلي أو ناقد صيني أو أي ناقد

في العالم . أنا أريد قيماً تميز الوجود العربي والحياة العربية من ...

سامي خشبة (مقاطعاً)

ـ الطيبه والرقه والصدق والجمال والحريه لهـا صفات تتحدد في الواقع الذي تنطلق منه ، وهذا الواقع ليس مجرد الحاضر القائم وانما هو التاريخ المستمر . وهو ليس مجرد ما يقوله شخص واحد وانما ما يقوله جماع الأمة وجماع مفكريها وفنانيها . هـذا الواقع ليس صورة مسطحة يمكن أن تفردها فوق سطح منضدة وانما هو كيان تاريخي مرتب ومؤقت وذو أبعاد متعددة وهائلة . هذا الواقع هو الواقع الانساني ، وهـو الذي ينتج تلك القيم . وهـذه القيم ليست قيماً مجرده ليست مقولات أفلاطونية منعكسه من صورة على سطح كيف كما قالها أفلاطون وانما هي حقائق ذات أبعاد متعددة .

محي الدين صبحي

ـ مع أن الأستاذ سامي قاطع فكري فانني أوافق على ما قاله وأتابع قولي ان الناقد العربي حـين تحدث عن الصدق يجب أن يعني بـه قيم الرقه والطيبه والدفاع عن الحريه للانسان العربي بأبعاد متسقة مع شروط الانسان العربي وكفاحه ونضاله في مرحلته. يعني هذا ما عبر عنه الأستاذ سامي في مقاطعته لي ، ولكن هناك نتيجة يرفض هو أن يتوصل اليها وهي أن هـذا التعبير عن هذه الحقائق العربية تجعل وظيفة الأدب هـو الكشف عن الهوية القوميه بما تختلف به عن بقية الأمم وعن الأفكار المعادية لها .

صبري حافظ

ـ في تقديري أن إختلاف الأمه عن بقية الامم لايمكن أن يتحدد إلا إذا اكتشفنا أولاً فيما تتفق هذه الامة مع بقية الامم . إنها تتفق مع بقية الامم في أنها أمة بشرية تنتمي إلى النوع الانساني، إلى الجنس البشري عبر التاريخ، وأنها تتفق مع بقية الامم في تلك القيم الانسانية التي صاغت الحضارة الانسانية والتي يمكن أن نقول إنهـا هي خلاصة التجربة البشريه عبر التاريخ في كفاحها من اجل الحريه والتقدم والعدالة وبدهشتي في الحقيقة من الاستاذ محي الدين انـه يريد ان يقول إن الحق والحريه والجمال من وجهة النظر العربية حقة وصحيحة وجميلة ولكن هنالك حق وحريه وجمال آخر من وجهة النظر الاسرائيليه، دون ان يقول لنا ماذا يعتقد هو في الحق والجمال والحريه. اين يقف ؟ إنه مفكر عربي

حر ونحن نعرفه ولكنه يدهشني بأنه يترك في وجهة نظره ثقباً صغيراً تتسلل منه وجهة النظر المعادية فكأنه يقول وجهة النظر دون نقيضها تماماً فمن اين اناقشه لا ادري .

خلدون الشمعة :

— الحق والحرية والجمال من وجهة نظر عربية المقصود فيها التعبير عن هذه القيم من قبل كاتب عربي وإلا لانتفت هوية الأدب أساساً .

سامي خشبة :

— ان وجهة نظرك في الحق والجمال والحرية التي يعبر عنها أديب فاشستي اوتازي أو صهيوني . هل هي بالفعل الحق والحرية والجمال ؟ هل يمكن أن افصل بين جماليات كتاب الفاشية والنازية ؟ هل يمكن أن أفصل بين جماليات شعر / ازرابوند / حينما عبر عن الفاشية الايطالية وبين جماليات شعره قبل أن يعبر عن هذه الفاشية ؟ هل استطيع أن أقول إن شعر / ازرابوند / الفاشي يتمتع بنفس الجمال وبنفس الدفاع عن الحرية التي عبر عنها / ازرابوند / نفسه قبل ان يتحول الى الفاشية ؟ لا أستطيع أن اقول ذلك بالمرة .

صبري حافظ :

— أعتقد من الضروري أن نخرج قليلاً عن هذه المتاهة النظرية وعن هذه التعريفات المجردة للجمال والحرية وما شابه ذلك . يجب أن نعود بالندوة مرة اخرى الى موضوعها الأساسي وهو قضية المنهج في النقد العربي . وان كل هذه الجزئيات التي قيلت في البحث عن الشخصية القومية وعن الهوية القومية للأدب، كل هذه الأشياء يجب ان تقاد في الاتجاه الذي يمكن أن يصب في البحث عن المنهج في النقد العربي أو في قضية المنهج في النقد العربي، بمعنى انه على النقد العربي كما على الفنون العربية المختلفة في محاولاتها لبلورة الهموم وملامح وقضايا الشخصية القومية ، وفي محاولتها لاستشراف مستقبل وأحلام هذه الشخصية . — على النقد العربي ايضاً أن يحاول أن يبلور مجموعة من القيم ،الفكرية والجمالية والنقدية القادرة على ان ترافق هذه الفنون الادبية في رحلتها ، والقادرة ايضاً على ان تخلق تياراً من افكار ومن الرؤى التي تساعد الكاتب والفنان على ان يغامر مغامرات جديدة وعلى أن يتجاوز انجازاته السابقة بحيث تقود هذه القيم مسيرته الى طرق معينة والى مسارات مختلفة . وهذا ينطوي على انكار للترتيب الكاريكاتوري الذي ألح عليه اكثر من مرة من

الأستاذ / محي الدين / بمعنى أن لا بـــد من التأكيد على وجود تفاعل دائم ومستمر بين الاشكال الأدبية المختلفة وبين النقد كفكر نظري وانجــاز تطبيقي في نفس الوقت. فالنقد كنقد لا يتم اطلاقاً بمعزل عن انجازات الفنون الادبية المختلفة، وانجازات الفنون الادبية المختلفة من قصة وشعر ورواية لا تتم هي الاخرى بمعزل عن الرؤى النقــدية التي يطرحها النقد، وعن التوجيهات المختلفة التي يقوم بها الفكر النقدي والمناهج النقــدية المختلفة التي يقود بها الفكر النقدي كل الفنون الابداعية في مسارات معينة، وبذلك تكون هناك علاقة جدلية ودائرة مستمرة من التأثير والتأثر ومن التفاعل والفاعلية بين كل هذه الأشكال من جهة وبينها وبين الواقع من جهة اخرى، بالصورة التي ينتفي بها أي تصور لهذا التركيب الكاريكاتوري الذي طرح اكثر من مرة. هذه نقطة.

النقطة الاخرى هو ان البحث عن منهج ـ وهذه نقطة مهمة جداً — او انقضية المنهج في النقد العربي لا يجب ان تتجه فقط الى الاستفادة من انجازات النقد الاوربي — وهذه انجازات عظيمة جداً — ولكن عليها ايضاً ان تتجه الى الاستفادة من انجازات النقد العربي في مراحله المختلفة: وخصوصاً ان النقد العربي قدم انجازات هامة وكثيرة جداً، وخاصة في مجال نقد الشعر الذي كان هو فن العرب على مر الأجيال. هذا النقد العربي به الكثير من الكشوف النقدية الحقيقية القادرة على ان تعطينا اسهاماً وإضافة لأي منهج نقدي نحاول ان نبحث عنه أو اية بلورة لقضية المنهج. وإن العودة الى هذه القيم النقدية القديمة هي ايضاً جزء من رحـــلة المنهج النقدي للبحث عن هوياته القوميـة وعن شخصيته القومية وعن فكرياته المتبلورة والمتميزة. وانني في محاولة لاعادة قراءة عدد من كتب النقد العربي القديمة في الفترة الحديثة، لاحظت ان كثيراً من الافكار الاساسية والكشوف الكثيرة في النقد الاوربي الحديث لها بذور جنينية موجودة في النقد العربي القديم، وان الكثير من القيم الجمالية التي تبلورت من خلال انجازات علماء الجمال المختلفين المحدثين لها ايضاً بذور جنينية في النقد العربي. وان ضرورة عكوفنا على هــذه البذور واستقصاء كل ما فيها من امكانيات ومن افكار تشكل أحد التيارات والروافد الهامة التي ستمنح هذا النقد هويته وشخصيته القومية والتي تجعله قادراً على الاسهام، اذا ما تبلورت هذه البذور المختلفة والتي يمكن ان نجد أصداء لها في النقد الاوربي والبذور التي لم توجد لها اصداء بعد. اذا ما طورت كل هذه الجزئيات بالاضافة الى الاستفادة من كل العــلوم الانسانية، من كل انجازات العقل العربي في كافة هذه المجالات، يمكن بلورة نوع من الهوية

القومية لهذا المنهج ونوع ايضاً من الاسهام والاضافة في النقد على المستوى الانساني بشكل عام .

غسان رفاعي :

– طبعاً أثيرت في هذه الندوة الكثير من الموضوعات ولا أستطيع ان أقول إننا اتفقنا على معظم القضايا التي أثيرت في هذه الندوة ، وما زلت أحتفظ بحقي في ان أرد على مجموعة من المفاهيم التي دوفع عنها بحرارة في هذه الندوة . لأنني اعتقد أن هناك خلافات جذرية وينبغي أن تبرز هذه الخلافات الجذرية لأنها تشكل الأزمة الحقيقية في وضع النقد المعاصر . لي ملاحظة أخيرة أحب أن أسجلها طبعاً بالاضافة الى نفصل به الزميل الاستاذ / صبري حافظ / . حينما نتحدث عن المنهج في النقد ينبغي ايضاً أن نبحث عن حالة النقد العربي المعاصر . في اعتقادي ، بغض النظر عن الأبحاث النوعية المستفيضة ، بأن النقد العربي المعاصر يعاني البعد بعداً كاملاً عن الموضوعية وعن المنهج العلمي بالمعنى الدقيق للكلمة . طبعاً نحن نستطيع ان نفسر المنهج العلمي تفسيرات متعددة . وهنـاك الكثير من الكتب التي تصدر . حينما يصدر كتاب يكون في معظم الأحيان الموحي بما يكتب عنه بشكل رئيسي علاقات شخصية بين الناقد والكاتب . هذه حالة واضحة معلومة . وهناك الكثير من الكتابات النقدية التي كتبت عن آثار أدبية معاصرة كان الدافع الوحيد لها علاقات شخصية بين الكاتب وبين الناقد .

صبري حافظ (مقاطعاً)

تقصد الكتابات الصحفية . وهذه أصلاً خارج موضوع المناقشة . وأعتقد أن كلام الدكتور غسان ينطبق على الكتابات الصحفية التي تنشر في الصحف . وأعتقد أننـا متفقون على اسقاط هذه الكتابات وهذا النوع . نحن نبحث عن النقد بمفهومه الصحيح وبقومه العلمي .

محيي الدين صبحي

في كلام الدكتور سوء فهم لكلمة النقد بالذات . في كلام الدكتور خلط بـين المراجعة وبين الدراسة وبين النقد بما هو عملية تقييم .

د . غسان رفاعي :

هناك الكثير من الكتب النقدية التي صدرت كانت بإيحاء من المؤلف نفسه الذي كتب الكتاب . هناك الكثير من النقاد الذين كتبوا كتباً عن أشخاص معينين بدافع من الكاتب نفسه . حين بدأت حديثي كنت أريد أن نتحدث عن واقع النقد الآن . طيب أين ينشر النقد ؟ ينشر اما في الصحافة الأدبية أو ينشر في كتب . اذا استعرضنا الكتب النقدية والمقالات النقدية التي صدرت في الوطن العربي منذ خمس سنوات حتى الآن وأخضعناها لعملية تحليل واسعة فأين الفاصل بين النقد الجدي الهادف وبين النقد الموحى به ! أستطيع أن اجزم بأن معظم النقود التي صدرت اما على شكل كتب أو على شكل مقالات في المجلات الأدبية ، وحتى الرصين منها كان يفتقر الى الموضوعية وكان يفتقر الى المنهج العلمي الصحيح. لذلك ما دمنا نتحدث عن واقع النقد ينبغي أن نشير الى هذه الناحية ، وهذا لا يتعارض مع الفرق بين النقد وبين المراجعة لأن في مراجعة الكتاب نوعاً من التقييم . هناك الكثير من الكتب التي لم تحظ الا بمراجعة عابرة، وهذه المراجعة كانت السبب في كسادها أو في شيوعها . هذه المراجعة اذن نقد أو لها مفعول النقد . الكتب النقدية الرصينة التي صدرت منذ عشر سنوات حتى الآن كتب نادرة جداً . دلوني على كتاب نقدي استعرض الحركة مثلاً في القصة . ما هو الكتاب النقدي الذي قيم الحركة القصصية في الوطن العربي . في الشعر اين هو الكتاب الذي يمكن أن يركن اليه ويعتبر نموذجاً في النقد الموضوعي العلمي . ما يتعلق بالرواية او ما يتعلق بأي ظاهرة من الظواهر . نحن حين نتحدث عن النقد العربي ما دمت مصرين ان نتحدث عن اشياء محسوسة — وهذه رغبة الاستاذ محيي الدين فهو يريد امثلة محسوسة — اذن حتى الآن ليس لدينا الا مجموعة من الكتب التي كتبت بسرعة ومجموعة المقالات التي تنشرها المجلات المتخصصة في الوطن العربي .

هذه هي المادة الخام التي تؤلف مادة النقد والتي ينبغي ان نقيمها . اما حين نتحدث عن النقد العربي كما ينبغي ان يكون فهذا شيء آخر . ولكن النقد العربي كما هو موجود بين ايدينا ، أين هي الآثار التي ينبغي ان نحكم عليها . هذه آثار موجودة في مجموعة من الكتب السريعة ومجموعة من المقالات لا أكثر ولا اقل .

جلال فاروق الشريف :

أعتقد أن حل الخلافات في وجهات النظر ممكن بحث. اذا طرحنا بعض الأسئلة

المحددة توصلنا الى أجوبة ، وهذه الأجوبة نعتقد أنها هي المطلوبة في الندوة ، مثلاً « سؤال » ما هو الدور الذي تمكن ان يمارسه النقد في دفـع الأدب ليكون له دور اكثر فاعلية في حركة تطور المجتمع ؟ اعتقد انا شخصياً ان من واجب النقد أن يلعب هـذا الدور بمعنى ان يدفـع حركة الأدب ليكون الادب بدوره والثقـافة بشكل عام اكثر فاعليةفي عملية تطور مجتمعنا أو في دفع التناقضات القائمة فيه للوصول الى مدى أبعد. اذن ليس المطلوب هو أن يعكس النقد واقـع الأدب وانما أيضـاً أن يدفع حركة الأدب الى الامام . أعتقد من هذا السؤال نستطيع أن نتوصل الى بعض النتائج التي يمكن أن نتفق عليها بشكل أو بآخر .

صبري حافظ :

من هذه الناحية أعتقد أنني أشرت الى حد ما من هذه الجزئيات الى دور النقد من من خلال فعاليته وتفاعله مع الأشكال الأدبيـة المختلفة . انه يخلق تياراً من الأفكار الصحيحة التي تقود عملية الابداع ضد اتجاه معين ، وان تقييم النقد للأعمال الفنية المختلفة ينطوي في الواقع على نوع من وجهة النظر وعلى نوع من الرؤية الفكرية التي تقبـل شيئاً وترفض شيئاً آخر وبهـذا القبول والرفض ينطوي بدوره على معايير اخرى ، المعايير التي يمكن ان تشارك في توجيه الأدب صوب اتجاه معين ، او المساهمة في تقلصه من ناحية اخرى . فدور النقد هو ان يخلق مجموعة من التيـارات والرؤى الفكرية الصحيحة ، سواء من خلال تناوله التطبيقي . او من خلال طرحه للأفكار والقضايا النظرية التي تساعد الأديب والكاتب على ان يتجه للاتجاه الصحيح والتي تجعل الروافد الناضبة في حركة الابداع الفني تنحسر بالتدريج .

محي الدين صبحي :

— يكون النقد موجهاً للادب حين يستطيع الناقد أن يعي الشرط الانساني الذي يجتازه المجتمع العربي . هذا من حيث المضمون ، مضمون النظرية الأدبية . ويكون الناقد موجهاً حين يستطيع من خلال وعيه للشرط الانساني أن يحدد ايقاع الحياة في وجدان الأدباء بحيث يستطيع من هذا التحديد أن يكتشف الأشكال الجمالية المعبرة والملائمة لذلك المضمون الاجتماعي ؛ ومن خلال تحديده للاشكال يستطيع ان يحدد مفهوم اللغة وطريقة استعمالها استعمالاً فنياً . على كل في ختام هذه الندوة نلاحظ أننا

منذ أن تعرضنا لقضايا الشكل والمضمون ، وقضايا أدب العدو ، وقضايا التقييم الجمالي، وقضايا العلاقة بين الأدب والمجتمع ، وقضايا التراث ، وقضايا الفصل عامة بين ما هو أدب وبين ما هو غير أدب – منذ أن تعرضنا لهذه القضايا كان هناك اشكال فكري كادت الحدود فيه تمحى بين المتناقشين . وهذا الخلاف يقع في صميم النظرية الأدبية وتصورها للشرط الانساني من حيث المضمون ، والنظرية النقدية من حيث تصورها لايقاع الحياة واستعمال اللغة في الاثر الفني . ان عدم الاتفاق هذا يبين مدى عمق الأزمة الكامنة في قضية المنهج في النقد العربي وقد اقترح الاستاذ (سامي خشبة) تكليف المتناقشين بأن يكتب كل منهم دراسة لشرح وجهة نظره كاملة تحت عنوان أزمةالمنهج في النقد العربي لطرح وجهات النظر المختلفة متكاملةأمام المفكرين والقراء . والفضل في هذا الاقتراح يعود الى أسرة تحرير المجلة وشكراً .